

Глава 5

СВЯТОТАТСТВО И ОТКРОВЕНИЕ.

Разбитый образ

Как мы уже отметили во введении, вопрос о том, в какой мере Достоевского можно назвать «православным» писателем, дискусионен; однако не приходится сомневаться, что (если воспользоваться определением Эврил Паймэн) действует он исключительно в православной «семиосфере»¹ — по крайней мере в большинстве своих романов, созданных в период зрелости. Это мир, где посещают монастыри (а также святыни или святых старцев-затворников), зажигают огонь в лампадах перед иконами, исповедуются и причащаются в строго определенное время, особенно при серьезной болезни. Это последнее обстоятельство осталось явно недооцененным в некоторых литературных комментариях. Поскольку в романах содержится много религиозных поучений и размышлений, но очень мало или вообще ничего не говорится о постах и церковных праздниках (что не преминул отметить Леонтьев), можно не заметить неявных, но важных моментов, когда о жизни православной церкви упоминается как о чем-то само собою разумеющемся. Внешний и явный признак нравственной или духовной перемены передается через церковные таинства: говение Раскольниковца во время Великого поста в эпилоге «Преступления и наказания» (сцена, когда на него набрасываются каторжники, решившие, что он безбожник), соборование Степана Трофимовича, причастие Маркела на Святую неделю. Интересно отметить, что в «Идиоте» почти нет упоминаний о церковных обрядах и ритуалах. Мышкин, как мы отмечали, по-видимому, мало знаком с ними, а его вера, притом что он враждебно относится к римскому католицизму [632 и т. д.], никак не проявляется внешне, а выражается исключительно в общих *почвеннических* отношениях с русской землей.

Почитание икон, разумеется, отличительная черта православной религиозности, и прежде всего именно *русской*. Недавняя работа о роли русской иконы как социального и политического символа и о соотношении между политическим кризисом в России и кризисом доверия к святым образам, открыла широкое поле для исследования и интерпретации в связи с произведениями Достоевского. Сравни-

тельно короткий очерк Софи Олливые положил начало таким обсуждениям. Ее исследование роли иконы в раннем рассказе Достоевского «Хозяйка» очень интересно, но она замечает, что в его более зрелых произведениях об этом сказано гораздо больше². Далее мы ознакомимся с еще двумя примерами изучения этого вопроса, в «Бесах» и «Подростке». Оба затрагивают тему насилия и преступления, связанных со святыми образами, и оба представляют определенные линии размышлений — совершенно в духе того, что мы уже сказали об иронии, — по поводу значения святотатства и пародии в прояснении природы святого в этих повествованиях.

В главе 5 части 2 «Бесов» — «Пред праздником» — странная смесь событий; при первом чтении кажется, что ни одно из них не связано с главным движением замысла и призвано лишь проиллюстрировать, что «странное было тогда настроение умов» [323] в ходе приготовления к празднику мадам фон Лембке: перед нами оживает атмосфера безумного осмеяния всех и вся. Но далее очень отчетливо начинает звучать одна тема. Речь идет о тревоге, связанной с образами и изображениями, подражанием и реальностью: по ходу повествования в главе на глазах у читателя рушится способность отличать истинное от фальшивого, подлинный образ от поддельного, выдумку, сплетню, пародию от правдивой информации. Фактически речь идет об утрате способности распознавать вещи, слова, образы.

После двух рассказов об адюльтере (встречаемых молодым окружением мадам фон Лембке с громким весельем) случается первое «теологически» заряженное преступление: женщину, продающую библии, — очень похожую на Софью Матвеевну, которую Степан Трофимович встретит в конце книги, — грубо унижают. Лямшин, душа компании анархически настроенных молодых людей, подсовывает ей в сумку порнографические открытки. Этот Лямшин, как мы узнаем, состряпал также неприхотливую фортепианную пьеску, соединив мотив «Марсельезы» с немецкой народной песенкой, дабы отразить дух франко-прусской войны: по ходу этой пьески пылкие возвышенные ноты французского гимна постепенно тонут в возрастающе агрессивной и вульгарной тональности песенки «Mein lieber Augustin». Ужасный кровавый конфликт сводится к салонной шалости, а чувства, вызываемые «Марсельезой», приравниваются к вздорным и пустым капризам. Лямшин ко всему прочему является и искусным клоуном: он умеет изображать «разных жидков» (это русское выражение намного грубее, чем «еврей», оно воплотило в себе отчасти предрассудки Достоевского, а отчасти — его героя-рассказчика), исповедь глухой бабы, роды с первым криком ребенка [327] и вдобавок всеми одобряемое передразнивание бедного Степана Трофимовича. «Для того только и приглашался». Неудивительно, что его заподо-

зрили в соучастии во втором и очень серьезном проявлении кощунственного зубоскальства.

Это второе проявление связано с большой иконой Богоматери, расположенной у входа в одну из старых городских церквей: икону крадут, из ризы вытаскивают несколько драгоценных камней, а внутрь разбитого оклада кто-то (это Петр, насколько можно судить из последующих событий) запускает живую мышь. Толпы горожан собираются помолиться и оплакать осквернение иконы; в то же время пара молодых людей расталкивает собравшихся, чтобы бросить в тарелку для сбора пожертвований издевательски малую сумму. Одновременно появляется Лизавета Николаевна, чьи все более сложные отношения со Ставрогиным составляют часть фона главы, падает ниц и жертвует свои бриллиантовые серьги.

Спустя два дня мы встречаем ее в группе светской молодежи, которая по инициативе того же Лямшина направляется к считающемуся юродивым местному затворнику Семену Яковлевичу. Достоевский рисует последнего в поистине беспощадном свете: Семен предстает еще в большей мере гротескной пародией на святого отшельника, нежели Ферапонт. Его смехотворные выходки, с невозмутимым видом комментируемые сопровождающим монахом, прихожане — по большей части низкого звания — встречают с почтительным придыханием. По дороге к Семену светская компания делает небольшой крюк, чтобы посмотреть на тело молодого человека, покончившего самоубийством. После робкого вопроса одного юноши, почему самоубийств становится все больше, Лямшин небрежно берет виноградину с блюда, стоящего в комнате самоубийцы. Приехав к Семену, компания некоторое время наблюдает за шутовскими выходками «пророка»; затем Лизавета просит своего кавалера Маврикия встать перед Семеном на колени. Всем на удивление он повинует, и тогда вышедшая из себя Лизавета силой поднимает его на ноги. А когда компания вываливается из комнаты юродивого, случается странное происшествие, о котором мы уже вспоминали в главе 3: Лизавета в дверях сталкивается со Ставрогиным и едва не дает ему пощечину.

Завершающая часть этой главы — разговор Варвары со Степаном, в ходе которого она решает с ним расстаться: женщина пресыщена его покровительством, к тому же присутствие Петра и появление в городе новых веяний побуждают ее пересмотреть многое из того, что ею движет. И вновь в фокусе спора оказываются образы святых. По ее словам, еще несколько лет назад Степан и слышать не желал о впечатлениях, которые вызывала в ее душе Сикстинская мадонна («Точно я уж не могла иметь таких же точно чувств, как и вы» [342]). Сейчас, однако, Степан вознамерился поделиться своими соображениями о той же мадонне на вечере в литературном салоне фон Лембке. Варвара, вооруженная недавно (в предыдущей главе [305]) полученным

знанием о том, как мадам фон Лембке ныне воспринимает картину («Теперь никто в ней не видит ничего замечательного, ни русские, ни англичане»), пытается отговорить Степана от этого замысла: не стоит, мол, на людях выставлять себя дураком, и вообще она сыта по горло его старомодными речами по поводу идеалов и художественного совершенства. И уж коль скоро Степану не удастся быть полезным, ему стоит постараться по меньшей мере быть занятым. Но он не склонен уступать, в нем зреет потребность громкого протеста против модного рационального, утилитаристского духа, утверждающегося вокруг; сознавая, что в его отношениях с Варварой что-то надломилось, он начинает собираться с силами для публичного, катастрофического — и в то же время трагикомического — протеста, с которым он выступит на литературном вечере. Он уже готов перейти Рубикон («*Alea jacta est!*» [345]).

Столь подробное изложение данного эпизода кажется необходимым для того, чтобы проиллюстрировать, как много взаимоперелетающих линий связано здесь с образами и адекватным их восприятием. Лямшин и его друзья решительно не способны осознать власть или смысл образов, которые они прямо или опосредованно оскверняют. Они будут высмеивать и отпускать непристойные шуточки, видя страдание, самоубийство или наивную попытку женщины, продающей библии, обратиться к ним со словом Божьим; они станут глумиться над горем людей, для которых кража иконы явилась страшной потерей; для них становится легкой находкой незатейливое шутовство Семена Яковлевича, словно святое исчерпывается примитивным суеверием. Одним словом, они не сознают, что обитают в мире невосполнимой *утраты*: не просто в мире «утраченных иллюзий», но в мире, замкнувшем себя изнутри и продолжающем сжиматься. Голая стена вместо иконы, дыра с забившейся в нее мышью; в безграничном богатстве традиционной святости они видят только сумасшествие Семена — зрелище, над которым можно потешиться, и нелепые следы недавнего самоубийства.

По сравнению с Петром это всего лишь бесенята, но от этого они не утрачивают своей дьявольской природы. Они заселяют — или стремятся заселить — мир, в котором нет ничего серьезного, в котором *ничто ничего не значит*, не открывает новых горизонтов, не обнаруживает глубин и не сулит повествования — кроме того, что рисует их как индивидуумов без корней. Не для них опасности продуктивного диалога. Лизавету отличает от них то, что ей в какой-то мере свойственно осознание утраты: ей ведомо, что такое не найти на стене иконы, пусть ей и не совсем ясно, что символизирует присутствие образа. Заставляя Маврикия преклонить колени перед Семеном, она как бы побуждает своих спутников материализовать то, чему они в действительности служат, принести жертву собственному нигилиз-

му: встать на колени перед бездной — лишенной плоти карикатурой, в которой отражена лишь их ущербная, не выходящая за пределы двух измерений реальность. Ее побуждение ударить Ставрогина и то, что она все-таки удерживается от этого поступка, свидетельствует, что она интуитивно чувствует: Ставрогин носит в себе ту же пустоту, но в то же время он способен серьезно относиться к жизни, на что абсолютно не способны другие. В конце концов, она откроет для себя, что он не способен оторваться от бездны, вернуться в мир человеческих взаимоотношений, и на долю презируемого ею Маврикия выпадет одарить ее участием и теплом [534].

Возможно, Сикстинскую мадонну нельзя назвать иконой в буквальном смысле слова³, но в глазах Степана она является по меньшей мере воплощением масштабности необратимо утрачиваемых ценностей, образом того, что значительно больше, чем способы и пути достижения социальной гармонии. Как и Лизавета, он понял, что он живет в атмосфере утраты, где подлинно человеческие чувства исчезают под натиском мнимого человеколюбия; в своем последнем, непонятно почему косноязычном, сбивчивом и совершенно бесполезном выступлении на вечере фон Лембке он взывает к признанию красоты, ее превосходства над наукой или хлебом насущным, ибо в отсутствие красоты исчезает стимул изобретать в мире что бы то ни было и даже жить, коль скоро единственной заботой становится остаться в живых [483]. Было бы ошибкой считать, что в этих словах слышится голос самого Достоевского: Степан — абсолютно глупый человек, и его безответственность, выражающаяся в том, как он обосновывает неверие нового поколения, и присущее ему полнейшее равнодушие к конкретным жертвам несправедливости свидетельствуют, что путь персонажа к Богу будет необходимым и болезненным. Но от нас не ускользает, что Степан на стороне ангелов — в том смысле, что он осознал (и в этом качестве он относится к тем героям Достоевского, для которых не приемлема редукция возможностей человека): человечество, когда все проблемы будут разрешены раз и навсегда, уже не может называться таковым. Канонизированная немного утомленными европейцами Сикстинская мадонна может показаться иконой агностику, но ее статус — статус объекта восторженного поклонения — отнюдь не случаен. Не случайно, разумеется, что написана она на тот же сюжет, что и икона, которую украли из церкви. Таким образом, когда Степан, сбивчиво рассуждая о ней, говорит об «этом идеале человечества» [344], он, по сути дела, ведет речь об отображении человечества, в недрах которого отнюдь не в переносном смысле слова происходит рождение Бога.

Итак, в данной главе «Бесов» дан старт нескольким важнейшим темам романного повествования. В ней запечатлено решение Степана выступить на празднике у губернаторши со своим, заранее обречен-

ным быть не услышанным свидетельским показанием — выступить в обстановке, в которой демонические силы не только заняты своим обычным делом, но претендуют на большее — на отрицание правомерности любого авторитета, любого института, любого суждения, выходящего за пределы личности. Далее, в этой главе с болезненной выразительностью описан ум, для которого не существует трагических потерь, будь то сведение счетов с жизнью разочарованного юноши или исчезновение символической карты, на которой обозначены моральные ориентиры. В ней изображен мир, где от тонкого и насыщенного мира ценностных символов не осталось — в представлении модного молодого поколения — ничего, кроме мыши, бегающей в пустой иконной коробке, и нелепых выходок Семена Яковлевича. В полном гнетущих пассажей романе эта глава — одна из самых томительно беспросветных. С незаурядным мастерством в ней передано «предвосхищение» ряда позднейших событий: финальная примирительная сцена встречи Степана с книгоношей Софьей, встреча Ставрогина с настоящим юродивым Тихоном и его последующее самоубийство; и так же, как после смерти безымянного постояльца гостиницы бессердечные очевидцы заявляют, что «умнее мальчик и не мог ничего выдумать» [331], после гибели Ставрогина «медики по вскрытию трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» [669]. Жертвенное самоуничужение Лизаветы и ее щедрый дар могут восстановлению имущества церкви, но они недостаточны для того, чтобы восстановить отсутствующую «икону», Божий образ в сознании Ставрогина. И точно так же со Степана Трофимовича нельзя снять ответственности за хаос, царящий в головах молодого поколения; нам сообщают [264; ср. также 484], что преступник Федька — не кто иной, как бывший его крепостной, которого Степан Трофимович (во всяком случае, по словам Петра) проиграл в карты; т. е. все будущие инструменты хаоса морально коренятся в глупости и эгоизме несчастного Степана, в его непреодолимой неспособности увидеть людей такими, какие они есть.

Федьке Каторжному, что очень типично для Достоевского, позднее будет позволено схлестнуться с Петром Верховенским в подобии драматизированного диспута между честным грехом и бесовским злом. Федька — вор и убийца, но не атеист; он — верующий, похож на тех людей, о которых Мышкин разговаривает с Рогожиным; он вполне уверен в существовании Бога, которого тем не менее оскорбляет своими деяниями. В конце концов, он всего-навсего украл драгоценные камни с иконы: у него и в мыслях не было осквернять ее. И он демонстрирует типичную для героев Достоевского метафизическую самоуверенность, когда говорит Петру: «...и почему ты знаешь, может, и моя слеза пред горнилом всевышнего в ту самую минуту преобразилась, за некую обиду мою, так как есть точь-в-точь самый сей сирота,

не имея насущного даже пристанища» [557]. Федька — мастер слезоточивых речей, в которых преступники выставляют себя жертвами, что с большим искусством пародирует Достоевский в «Братьях Карамазовых»; и, однако, когда все сказано и содеяно, в Федькиных словах проявляется логика. С ним обращались не по-человечески, и он так же себя ведет. Но его существование — лишь часть более широкой картины мира: он признает, что его личность и его поступки значимы для окружающего мира помимо его собственных решений и целей. Слеза, превращающаяся в жемчужину, — как раз то, что характерно для Достоевского-пародиста, еще один пример иронии писателя по поводу серьезнейших жизненных вопросов: всегда остается возможность, что в ходе Страшного Суда преступления *обернутся* плодами лишений и страданий. Никому — и меньше всех Петру, обнаруживающему все большее нетерпение в общении с преступником, — не дано изречь последнего слова о Федьке Каторжном.

Есть различие между теми, чьи злодеяния совершаются в мире, в котором поступки имеют смысл, ибо те, кто их творит, носят в себе образ Божий, и теми, чье зло — вернемся к теме нашего предыдущего обсуждения — в сущности, является отказом принадлежать какому бы то ни было миру, принадлежать телом, историей и границами. Если Федька предстает перед нами как грешник, а не бес, то не потому, что Достоевский проявляет сентиментальность по отношению к нему: нет, он жестокий, безжалостный убийца. Но Федька сознает свою соотнесенность с окружающим миром; в его жизни есть смысл, который он не в силах контролировать, и в этом отношении персонаж остается образом — омерзительно искаженным. Поруганная икона — зеркало его собственного состояния.

* * *

Некоторые из этих соображений подтверждает и другой эпизод символического осквернения, к анализу которого, пусть не столь детального, есть смысл обратиться, — эпизод в романе «Подросток». Как правило, к этому роману не часто обращаются при обсуждении религиозной философии Достоевского; однако и в нем в разных воплощениях присутствует множество мотивов, пронизывающих другие масштабные произведения писателя. В «Подростке» речь идет об иконе, принадлежащей благочестивому крестьянину Макару Долгорукову, выступающему в роли крестного отца юного героя-рассказчика Аркадия. На протяжении всего повествования — и все более трагично по мере развертывания мелодраматической фабулы — Версиков разрывается между миром просвещенного прогрессивизма (миром Степана Трофимовича, как можно выразиться) и исконной *почвенностью* и религиозностью русского народа. Двойственность Версикова находит

отражение в его сексуальной жизни: он — отец Аркадия, рожденного женой Макара Софьей, и в то же время без ума от Катерины, в которую столь же безоглядно влюблен Аркадий. Временами из его уст вырываются сомнения, постоянно тревожащие Достоевского (вроде того, что превращение камней в хлебы — безусловно «великое», но при этом «не самое великое» дело [211–212]), как бы предвосхищающие вызов Великого Инквизитора. Как уже отмечалось⁴, Версиков в состоянии предугадать и другие воззрения Ивана Карамазова — особенно относительно того, что любить человечество невозможно, его можно только презирать. С сыном его роднит навязчивое видение Золотого Века, в разных интерпретациях переходящее из одного романа позднего Достоевского в другой⁵: он провидит мир, из которого ушла вера и в котором обусловленное этим событием чувство общей утраты заставляет людей сблизиться, полюбить друг друга, «чтоб затушить великую грусть в своих сердцах» [471]. Но в конце концов Христос придет к человечеству со словами: «Как вы могли забыть меня?», за которыми последует «новое и последнее» воскресение [472]. Во всем этом клубке противоречивых мотивов и аллюзий Версиков проявляет себя с не меньшей серьезностью, чем Иван Карамазов, и таким же открытым перед ключевым вопросом: достижима ли всеобщая любовь ценой всеобщей утраты? Может ли еще найтись место для Христа, «за спиной» которого — как не подлежит сомнению в данном случае — нет Бога? И что представляет собою это предвосхищенное «воскресение»⁶? В повествовательном плане проблема заключается в том, что мы уже готовы к крайне противоречивым ответам и поступкам Версикова, и случай с иконой (часть 3, глава 10) — не что иное, как кульминация этих противоречий.

Макар завещал икону Версикову, которую его вдова Софья, в прошлом любовница Версикова, должна ему передать. После душераздирающего признания в собственной двойственности Версиков хватается икону и вдребезги разбивает ее; «Не прими за аллегория», — кричит он Софье и тут же добавляет: «А впрочем, прими хоть и за аллегория; ведь это непременно было так!..» [508]. Разбитый образ, быть может, и не является (во всяком случае персонаж с готовностью уверяет, что это не так) прямым отречением от Макара, однако он не перестает быть символом, и притом очевидным, внутреннего раздвоения, разлома в душе персонажа — того, что Аркадий в конце концов определит с помощью своей медицинской энциклопедии как «некоторое серьезное уже расстройство души» [552]; на современном языке такое поведение Версикова уместно определить как шизоидное. Аркадий, однако, все-таки до конца не уверен, что в таком поведении не кро-

ется «некоторая злорадная аллегория» [552]. В финале романа, видя беспомощного Версилова прикованным к постели после неудавшейся попытки самоубийства, мы пребываем в состоянии такой же растерянности, как и Аркадий: он предпочитает думать, что дурная половина личности отца каким-то образом исчезла. Но Версилов подчеркнуто отказывается примириться с православными обрядами, ибо чувствует в них какой-то «забавный контраст» — что-то сродни той поверхностной нелепости, которую Лямшин и его компания высмеивают во время визита к Семену Яковлевичу [553]. Просто Аркадий — один из самых ненадежных героев-рассказчиков Достоевского, когда дело доходит до интерпретации событий, — пребывает в поисках счастливого конца, до которого его отец не снисходит.

Если Федькина «добыча» — украденная, вырванная из ризы, оскверненная, но втайне еще почитаемая икона — воплощает собою его осознанную греховность, то разбитая Версиловым икона — символ не только его душевной двойственности, но и губительной неспособности персонажа брать на себя обязательства, обитать в общем с другими мире отношений и верований. В этом смысле он — копия Ставрогина, пожалуй, лишь чуть менее устрашающая. Уничтожение образа — не просто акт насилия, но свидетельство капитуляции рассудка, не способного отрешиться от своей внутренней неопределенности. Один мир может быть не менее истинным или реальным, чем любой другой; удостоверить это может лишь свободный выбор. Однако Версилов — слишком мыслящий человек, чтобы не осознавать: любить по выбору невозможно. Применительно к его натуре разбитый образ — функция трагического распада механизмов рассудка на псевдопосредников, как выразился Евдокимов⁷, — процесса, в результате которого не остается ядра, от коего мог бы оттолкнуться единый посредник. Разбитая икона воплощает цельность, достичь которой Версилову не дано. Ведь ко всему прочему это еще и наследственная реликвия, берущая начало в Расколе, во всяком случае, из тех, что почитают старообрядцы; и хотя Макар не старообрядец, Версилов, по-видимому, полагает, что икона «раскольничья» [506]. Но Макар обитает в мире более целостном, нежели тот, где произошел сам Раскол. И как будто икона и без того не имеет значительного символического содержания, до нашего сведения доводится, что на ней запечатлены *двое* святых [504]: иными словами, символизируемая иконой связь, обуславливающая нашу цельность, обозначает множественность — или, если обратиться к бахтинской терминологии, «полифоничность» — привязанностей, а не их статичность и нерушимость. Разбить икону означает то же, что покончить с дуализмом, или плюрализмом, которым, так сказать, наполнил нашу натуру сам Бог.

Есть в романах еще одно место, касающееся исследуемого нами предмета; хотя в нем нет *реального* осквернения образа, речь идет о неприятии или отсутствии иконы и о последствиях этого для людей. В пьяной перебранке с Иваном и Алешей Федор Карамазов — в главе 8 части 3, перебирая свои способы соблазнения, ударяется в воспоминания о своей второй жене («кликушечке»). Женщин надо удивлять, говорит он, удивлять так, чтобы кто-то мог подумать, неужели стоит с ними возиться и удивлять настолько, и «что в такую чернявку, как она, такой барин влюбился» [182]. Свою жену Федор удивляет, демонстрируя напускную набожность, доводя ее до смеха; который, впрочем, как позже осознает Карамазов-отец, оказывается признаком приближающейся истерики. Он просто не верит, что когда-нибудь чем-то обидел ее, исключая тот случай, когда, стремясь доказать ей, что никакого чуда икона сотворить не может, пригрозил, что наплюет на ее любимый образ Богоматери. Женщина испытала такой шок, что упала в обморок.

Услышав этот рассказ, Алеша выходит из себя, бессознательно воспроизводя реакцию матери, причем с такой выразительностью, что и Федор начинает беспокоиться. И тут у нас в сознании всплывает рассказанное ранее [30] первое воспоминание Алеши о том, как мать, держа его перед иконой, неожиданно впадает в истерику и рыдает. Соединившиеся в сознании героя иконописный лик и лицо матери несомненно являют собой образ того места, где любви ничто не угрожает, несмотря на явные знаки страдания; Федор же угрожает уничтожить это убежище, уголок совершенной гармонии двоих, воплощенной в каноническом образе матери и младенца. Эта сцена является одной из самых сильных среди тех, которые в романе можно рассматривать как предвестие фрейдистских мотивов. Однако значение ее не только в этом. Федору не по душе, что свои надежды и чаяния жена связывает с образом другого — с духовным пространством, воплощенным в иконе, но, по сути, еще и с его сыном или сыновьями, о которых ему хочется забыть (как в последующие годы он, кажется, «забыл», что у Ивана и Алеши — одна мать [184]). Федор хочет, чтобы его жена существовала лишь для него одного, как те крестьянские бабы, которых он соблазняет; он хочет, чтобы она чувствовала себя обязанной ему всем, чтобы чувство долга вместе с чувством стыда постоянно держали ее в повиновении. Он претендует стать тем, кого мы обозначили клеймом дьяволического «автора», который повелевает другими и намеренно от них дистанцируется. Жена и мать, стоящая на коленях перед образом кого-то другого, — недвусмысленная угроза подобному замыслу. Все это прекрасно сочетается с замечанием, сделанным на первых страницах романа, что он «никогда, может быть, пятикопеечной свечки не поставил пред образом» [36].

Следующая глава начинается вторжением разъяренного Мити, который набрасывается на растерявшегося старика, полагая, что в отцовском доме находится Грушенька. Когда он уходит, Алеша, Иван и Смердяков общими усилиями укладывают Карамазова-старшего в постель, который, воодушевленный замечанием Алеши, что Грушенька вряд ли выйдет за Митю замуж, велит сыну забрать материнскую икону в монастырь. Хотя и были попытки истолковывать это обстоятельство как превращение некогда осмеянной иконы в «орудие искупления»⁸, но такое прочтение кажется чрезмерно оптимистичным. Логичнее предположить, что Федор, поверив в свои эротические фантазии и продолжая помыкать окружающими, делает последнюю бессознательную попытку освободить свой дом от присутствия чуждого ему духа (сейчас воплощенного для него и в иконе, и в Алеше). Главу завершает разговор Ивана с Алешей о Федоре и Мите. Алешин вопрос брату: «Неужели имеет право всякий человек решать, смотря на остальных людей, кто из них достоин жить и кто более недостоин?» [190], ясно говорит, что в этот момент герой так же ненавидит отца, как и оба его брата, хотя он стыдится этого чувства. На протяжении всего эпизода видно, как Федор все дальше и дальше выходит за пределы привычного круга общности и взаимного уважения. Его воспоминание о своем давнем намерении осквернить икону, его попытка отделаться от нее с помощью Алеши (а, кстати, взял ли ее Алеша? об этом в романе ничего не сказано), наглядно иллюстрируют траекторию удаления Карамазова-старшего от благодати. Живым он на страницах романа больше не появится.

* * *

Таким образом, в этих рассказах об оскверняемых иконах для читателя начинает понемногу проясняться, что в глазах Достоевского является видимыми или познаваемыми формами святости. Святые образы включают в себя, не упрощая и не сглаживая, противоречия реального мира и создают повествовательный и самоидентификационный контекстный каркас, в котором люди могут обрести форму и коммуникативный смысл своей деятельности. Они являются мерилем потенциально трагического в человеческом существовании, поскольку задают координаты, отсутствие которых, как мы знаем, чревато необратимой деградацией человечества как такового. Святые образы рождают в нас сознание, что наша жизнь исполнена неподдельной серьезности и что она может завершиться либо осуществлением, либо неосуществлением замысла творца, и что последнее является страшной и мучительной утратой. В то же время святые образы воплощают, но не искажают и не подменяют отображаемую ими реальность, они

прозрачны в своих проявлениях, т. е. образы «истинны» не потому, что они воплощают нечто несуществующее, но потому, что они выражают и дают ключи к познанию чего-то реально существующего. Мир главы «Пред праздником» — это мир без «реально существующего». Мир, в который хочет перенести нас воображение Достоевского, мир, в котором человеческие действия обладают коммуникативной силой, ибо они заряжены присутствием реального посредника, свободной и бессмертной души, присутствием того, что активизирует существование самого посредника: прототипа образа — лица Господа.

Из этого следует, как уже отмечалось выше, что разбитая икона в определенном смысле остается истинной иконой, иконой, достойной поклонения. Человек, чей мир формируется тем, что воплощено в иконе, сущностно подвержен воздействию данной системы координат и, в конечном счете, единственного реального присутствия, лежащего в ее основе. Быть видимо затронутым этим присутствием, пусть и в малой мере, — значит войти в воплощение данного присутствия, обрести иконичность. Вот почему Федька Каторжный остается «иконической» (пусть и до отвращения деформированной) фигурой. Вот почему Федор Карамазов вот-вот предстанет перед нами бесовским порождением, пусть даже — напомним о том, что говорилось выше [65], — в рамках романного действия он не является главной демонической силой. Демоническое проявляет себя, когда кто-то оказывается реально не восприимчив к этой системе координат: вроде неразличимого или повернутого в сторону лица (как на антииконе — мертвый Христос Гольбейна, — где видно лицо только в профиль, с какой бы точки на него ни смотреть). Полярно противоположны в нравственном мире Достоевского отнюдь не хорошие и плохие люди, а те, кто осознает свое иконическое измерение, и те, кто против него восстает или старается его элиминировать.

Это объясняет, почему Раскольников в финале поклонился Соне [654] и — что еще важнее — почему поклонился Мите Зосима [101]: старец потом сам объяснит Алеше, что «великому будущему страданию его поклонился» [369]. Это, видимо, показывает, что в его глазах Митино страдание исполнено «иконического» смысла. Митя «уготовляет для себя» страшные вещи, говорит Зосима, но понятно, что это провидение героя не сопоставимо с интуитивным предощущением Тихона, что Ставрогин совершит тяжкое преступление. Зосима узнает того, кто будет сломлен не своей виной, а своим постижением зла, т. е. того, кто в известной степени сам станет иконой, знаком присутствия. Все повествование «Братьев Карамазовых» строится вокруг судьбы Мити, и адресуемый ему в начале романа земной поклон старца указывает, в чем раскроется перед нами присутствие. И мы становимся свидетелями той радости Мити, с какой он принимает участь жертвы.

Его готовность принять страдание обходится ему дороже, чем любому другому герою, и, хотя мера ответственности продумывается и сильно смягчается автором при помощи Алеши и Грушеньки, важно, что именно Митя согласился принять ее на себя. Таким образом, в определенном смысле наиболее бесспорной «иконой» данного сюжета оказывается Митя; на долю Алеши, возможно, выпадает парадигма христианского приятия мира, на долю Зосимы — парадигма зрелой любви ко всему сущему и преображающего сострадания, но именно к Мите старец относится с таким же почитанием, как к иконе. В иконе как в предмете культа разбитое воплощается слитым, в ней многие устремления достигают примирения. Но будучи соотнесена с чело-веческой биографией, она призвана стать сюжетом, процессом, отображающим жизненную реальность, фрагментированную чувством греха или утраты и тем не менее верно отражающую запечатленный в ней мир — верно настолько, чтобы принять ответственность за реальность и мощь этого мира.

Не случайно свой земной поклон Мите старец объясняет после того, как Алеша, войдя в келью, по обыкновению поклонился ему, но до того, как начинает рассказывать о своей жизни. Зосима, разумеется, иконическая фигура, зримое воплощение святости, окруженный привычным почтением, с каким относятся к монахам и старцам, однако, прежде чем уйти из жизни, ему необходимо поделиться с Алешей и другими жизненным опытом, который сделал его тем, кем он стал, и таким образом обусловил возможность понять, что творится в душе Мити. Рассказывая свою историю, Зосима предостерегает нас от мысли, будто воплощаемые в людях «иконы» изначальны и неизменны; он намерен изложить свою биографию в категориях распада и открытия собственной сущности. Это опять же помогает нам сопоставить его рассказ с эпизодом посещения Тихона Ставрогиним в «Бесах», из описания которого безусловно следует, что архиерей, очевидно замысленный как «иконический» персонаж, вовсе не является вневременным воплощением святости. Его биография туманна (он, похоже, уже расстался со своей епархией), а репутация отнюдь не безупречна — о ней ходят, пожалуй, еще более сомнительные слухи, нежели о репутации Зосимы. Говорят, что он выпивает, хотя на самом деле у него «только закоренелая ревматическая болезнь в ногах»; есть мнение, что он «не сумел внушить к себе, в самом монастыре, особого уважения» [673]. Мы уже в курсе того, что у него «неподходящая» личная библиотека. Хотя в романе нет биографии героя, сопоставимой по обстоятельности с воспоминаниями Зосимы о себе, все эти детали складываются в многомерный и *убедительный в повествовательном плане* портрет Тихона, который пестрит преодоленными в ходе времени недостатками и пороками. Ведь именно поэтому, что за плечами Зосимы и Тихона лежат непростые жизненные

истории, тот и другой оказываются в силах разгадывать тайны тех, с кем их сводит судьба.

Процесс, в ходе которого формировались эти повествовательные образы, долог и захватывающ. Известно, что Достоевский ставил себе целью нарисовать романскими средствами «позитивный» портрет православной святости. Еще с момента создания плана так и неосуществленного романа «Житие великого грешника» (приблизительно в то же время, когда начинал работу над «Бесами») он намеревался запечатлеть близкие и доверительные отношения между героем и фигурой, воплощающей святого XVIII века Тихона Задонского⁹. В 1870 году он пишет Майкову и Каткову¹⁰, что намерен создать героя, обычно игнорируемого современной литературой, т. е. настоящего святого. Из черновых набросков видно, что отношения между этим святым и «Великим грешником» явно предвосхищают отношения Алеши и Зосимы, но Св. Тихон также присутствует и на заднем плане повествования в «Бесах». Достоевский писал Майкову, что не стремился ничего придумывать: он просто хотел показать «действительного Тихона». Писателю это удалось сделать в большой степени в «Бесах», хотя, разумеется, подобный способ интерпретации не был обнародован при жизни писателя. Реальный Тихон вынужден был рано расстаться со своей епархией, хотя и продолжал много писать на духовные и теологические темы, и отнюдь не пользовался большим уважением в монастыре, где провел последние годы жизни. Подверженный тяжелым недугам на нервной почве, он страдал от того, что на современном языке можно назвать острыми приступами депрессии. Немало проблем, как можно догадываться, доставлял ему и непростой, сверхчувствительный характер. Портрет Тихона в «Бесах» более впечатляющ, чем портрет Зосимы, и привлекательность первого для Достоевского, думается, обусловлена не только мудростью его трудов и учения, но и теми чертами, которые так отчетливо проступают в его беседе со Ставрогиным: слабостями и недостатками характера, которые постоянно напоминают о себе и требуют непрестанного преодоления.

Георгий Флоровский, с большим проникновением писавший о Св. Тихоне¹¹, отметил главное, что должно было привлечь к нему благожелательное внимание Достоевского: этот святой, несомненно, был *современным человеком*. Образованный, обладающий вполне современным мироощущением, испытывающий внутреннюю двойственность, неизбежную для набожного христианина, обитающего в культурной атмосфере Просвещения, Тихон продвигался сквозь духовную среду XVIII столетия, с ее немецкой пиетистской религиозной риторикой, особенно характерной для образованных русских, к новому открытию таинства Пасхи и преображенческому образу мысли, отличающему византийскую духовность¹². Многие из того, что Леонтьев на

дух не принимал в Зосиме, по убеждению Флоровского, в сущности, принадлежит Тихону. Космическое видение мира Зосимы, описанное в соответствующих разделах романа, обнаруживает немало аналогий с учением Тихона, в частности с его пониманием ада как отказа в любви¹³. Короче говоря, Достоевский позаимствовал у Тихона ту самую модель, которую персонажи Достоевского предлагают огромному множеству читателей, — образец недвусмысленно современной субъективности (со всеми присущими ей слабостями и потенциальными и реальными невротами), тем не менее еще не утратившей способности к самоинтерпретации в рамках «иконического» мира.

Ко времени написания «Братьев Карамазовых» конкретные особенности биографии Тихона утратили былую значимость. Поучения Зосимы вполне могут базироваться на учении Тихона¹⁴, однако не имеют точек соприкосновения с жизненным путем или темпераментом этого святого; Зосима вполне может быть современным человеком, но в нем нет той сложности и того невротизма, какие были присущи реальному Тихону или персонажу «Бесов». В этом, наверное, сказались посещение Достоевским знаменитой Оптиной Пустыни — одного из главных центров духовного возрождения в России XIX века, где глубоко укоренился институт старчества. Как общеизвестно, писатель вместе с Владимиром Соловьевым совершил паломничество в Оптину Пустынь в 1878 году, вскоре после смерти своего трехлетнего сына Алексея (Алеши). Он провел немало времени с Амвросием, виднейшим на тот момент старцем монастыря, в беседах о своей утрате; это общение нашло свое отражение в описании приема Зосимой паломников (главы 3 и 4 книги 2 «Братьев Карамазовых»). Как пишет в своих воспоминаниях вдова писателя, некоторые из рекомендаций Амвросия буквально вошли в текст романа¹⁵. В результате «прототипом» Зосимы стали считать в большей мере Амвросия, чем Тихона¹⁶. Следует отметить, что описание в романе монастыря и кельи Зосимы явно — пусть и в самом общем виде — напоминает Оптину Пустынь; даже во внешнем облике Зосимы обнаруживается несомненное сходство с Амвросием, каким он запечатлен в описаниях и на фотографиях. Как бы то ни было, житие романного героя имеет мало общего с реальной жизнью старца. До пострижения Амвросий был исправным школьным учителем в провинции, в его наставлениях трудно найти что-либо принципиально отличное от идей Зосимы. Но в любом случае подобное отождествление нелепо; как замечает Фрэнк: «Достоевский никогда не списывал героев только с одной фигуры»¹⁷. И хотя может найтись еще один или два образа (не исключая архиерея Тихона и, возможно, Кармазинова), которые способны побудить нас задуматься, — в целом это замечание неоспоримо. Прямое

сопоставление Зосимы и отца Амвросия едва ли поможет нам в полной мере понять героя Достоевского.

В то же время имеет смысл констатировать, как полагает Сальверстри, что фигура Тихона Задонского несколько отступила на второй план и в силу существования во времена Достоевского Оптиной Пустыни, и под влиянием более глубокого осознания духовной классики Востока, которая в это время была распространена в монастырях типа Оптиной (где интересовались и переводили на русский язык произведения классической восточной духовной литературы). Особенно важную роль играл Исаак Сирий (VIII век). Призыв Зосимы возлюбить все мироздание, включая птиц и животных, не что иное, как отзвук знаменитого пассажа из тридцать восьмой беседы Исаака; то же можно сказать и о предостережении Зосимы против осуждения других¹⁸, хотя это является часто обсуждаемой в монастырской литературе темой. Да и отождествление ада с утратой любви, содержащееся в учении Св. Тихона и в поучениях Зосимы, в конечном счете восходит к богословию Исаака¹⁹. Сальверстри, тщательно проследившая эти текстуальные аллюзии к Исааку Сирию и некоторым другим восточным духовным авторитетам²⁰, заключает, что Достоевский намеренно привязывает своих истово верующих героев к центральной православной традиции. Сетования Леонтьева явно бьют мимо цели, как и комментарии ряда других исследователей, сводивших учение Зосимы к «пантеизму». В самом деле, в свете сознательного следования романиста в русле традиционного православия степень зависимости поучений Зосимы от иноконфессиональных источников, таких как Св. Франциск Ассизский, епископ Мириэль в «Отверженных» Виктора Гюго²¹, представляется не слишком значительной (хотя окончательно сбрасывать ее со счетов вряд ли правомерно).

Все это демонстрирует, как тщательно Достоевский, создавая таких близких к святости героев своих произведений, прокладывал свой путь между традицией и современностью. И Св. Тихон, и его немного стилизованный аналог в «Бесах» — в высшей степени сложные, отягощенные комплексами и слабостями образы, поэтому их полная укорененность в православной традиции может вызвать некоторые сомнения. В каком-то смысле это очень «вестернизированные» персонажи, что в глазах Достоевского является существенным обстоятельством, ибо писателю важно подчеркнуть, что «иконическая» транспарентность не заказана ни тем, кто прошел через религиозные сомнения, ни тем, кто подвержен исходящему от Запада *сомнению в самих себе*, сопровождающемуся душевными метаниями. Но дух повествования в «Братьях Карамазовых» принципиально иной, чем в «Бесах»: уделом Мити является не гибель, но обращение; чтобы вернуться к истокам, ему необходим не просто собрат по страданию, че-

ловец, понимающий его по-настоящему современную тревогу, а тот, кому присуща более определенная степень обретенного единения. Поэтому Зосима, как духовный магнит романа, должен быть менее страждущей или трагической душой, чем Тихон. Но для должного исполнения предназначенной ему в романе функции единственного человека, с самого начала сознающего, что Мите предстоит стать носителем обновляющего страдания и, следовательно, способным в полной мере понять и принять ответственность за всех, — Зосима должен возвыситься до святости, стать «повествовательной иконой». Зосима обречен на то, чтобы быть монолитнее романного (и, возможно, даже реального) Тихона. Не потому ли Достоевский более плотно вписывает его в среду богословской традиции, которая не застрахована от противоречий и критики? Но эта критика направлена не столько на Зосиму как личность (его, напротив, в монастыре почитают [44]), сколько на сам институт старчества. Он даже посвящает целую главу (книга 1, глава 5) описанию одной из многих биографий людей, живущих в Оптиной Пустыни²², отображая эту среду и исследуя истоки ее противоречивости.

Сделанное Достоевским в письме к Победоносцеву²³ заявление о том, что книга 6 представляет собой «ответ» на «Легенду о Великом Инквизиторе», в глазах многих критиков явилось показателем художественного несовершенства данной книги, разумеется, в сопоставлении с неоспоримым мастерством, продемонстрированным в той же «Легенде». Однако из такого сопоставления можно сделать не менее важный вывод: значение книги 6 как отклика на «Легенду» заключается не в насыщенности и яркости повествования (в этом плане с историей Великого Инквизитора мало что может сравниться), а в демонстрации того фантазийного инструментария, который призван побудить нас осознать смысл жизненного пути Мити. История этого героя с первых же глав намечена как главная или координирующая тема романа. Стремясь понять, через какие испытания проходит — и какие испытания приемлет — Митя, мы волей-неволей вынуждены вникнуть не только в особенности его личности, но и в природу механизма «ответственности». Персонаж должен стать иконическим, но для этого необходимо, чтобы некто, обладающий неоспоримым иконическим авторитетом, создал для этого подобающий интерпретативный контекст. Земной поклон Зосимы Мите требует толкования, которое дается в книге 6. А поскольку «ответ» Ивану лежит не в теории, а в самой жизни, наполненной сознанием ответственности, эта жизнь и требует объяснения, но не жизнью и поучениями Зосимы как таковыми, а записью о том и другом, являющейся ключом к остальным событиям романа. Для того чтобы этот прием сработал, как задумывал Достоевский, фигуру Зосимы требуется вписать в плотное повествование и представить ее ясную духовную перспекти-

ву, которую автор еще не до конца разработал. Ведь икона раскрывает не только запечатленную в ней тайну, она обнажает то, что скрыто в человеке, который смотрит на нее. Чем глубже и полнее смысл образа, тем больше икона может разоблачить смотрящего. Таким образом, Зосиме как «повествовательной иконе», призванной раскрыть тайну призвания и потенциал Мити, требуется возможно большее количество источников, предельно насыщенных смыслами, освященными его верой и опытом.

Это может послужить частичной коррективой весьма заманчивого и уже не раз упоминавшегося представления, по которому святой по-достоевски — не что иное, как «лик на стене», бросающий на события разоблачающий свет, но никак не влияющий на их ход. В этом, как мы уже признали, есть доля правды, однако, признавая вывод, что само присутствие иконы на стене ровным счетом ничего не меняет, мы обнаружим лишь тотальное непонимание природы данного присутствия. Ведь в разоблачении также заложена основа встречи: сама икона является приглашением в мир диалога. Как объект культа она четко детерминирована в отношении людей и событий, а также определенного каноном набора правил иконописи, включающего ряд изощренных условностей вроде знаменитой обратной визуальной перспективы, побуждающей задуматься о пределах мира, в котором обитает смотрящий на нее. Икона отнюдь не оставляет мир неизменным. Вопрос о том, что она раскрывает, в известном смысле шире ее самой: это не то, что мы сами можем *завершить* с помощью толкования или воображения. Таким образом, повествовательная икона, персонаж, наделенный святостью, обречен открывать двери для тех, кто с ним сталкивается (встреча с Тихоном недвусмысленно ставит Ставрогина перед лицом конкретного и непредусмотренного *выбора*). Иконическое присутствие — отнюдь не пассивная маргиналия и не вторжение извне некоего фиксируемого фактора, который будет что-то диктовать другим или деятельно создавать вокруг себя новые реальности. Если принять терминологию Гэри Сола Морсона, описывающего функции фона религиозного повествования (см. ранее, с. 175), можно сказать, что икона делает зримым «принятие избытка» — тот избыток возможных смыслов и источников, который возводит само повествование в ранг символа возможного примирения.

* * *

И вновь неумолимо всплывает христологический вопрос. Икона, безошибочно укорененная в действительном мире решений и перемен и в то же время содержащая в себе множественность, выплескивающую нас в более широкий мир, есть — что последовательно аргументируют богословы христианского Востока — адекватный знак

изначальной иконы: вечного образа Бога, находящего временное воплощение во плоти и крови Христа. Как мы уже увидели, подобный христологический подход с неизбежностью привносит с собой «кенотическое» измерение: сосуществование бесконечной множественности с исторической предельностью вообразимо только в связи с божественным сдержанием, добровольным отсутствием, которое является убедительнейшим свидетельством любящего присутствия. Автор становится персонажем; непредставимое — зримым феноменом. И когда это авторское самоочищение обретает форму, то этой формой становится образ, который неизбежно схватывается в процессе видения и невидения, понимания и непонимания, почитания и пренебрежения, подобно всем прочим явлениям в мире, подверженным неодинаковому восприятию и прочтению. Даже извечный, освященный благодатью образ, когда он проявляется в истории, подвержен отрицанию и искажению; и само Слово Божье естественным и зримым образом оказывается не последним словом в ходе движения истории.

Подобно тому, как авторитет божественного Слова должен утверждаться в рамках и посредством непрерывно длящегося диалога, постоянно выдвигая крайние или избыточные решения, способные иметь исцеляющее действие, божественный образ также утверждает себя не мощью своего универсального притяжения, но стойкостью перед лицом осквернений и разрушений. Федор Карамазов предлагает плюнуть на любимую икону жены, полагая, что отсутствие зримой кары или наказания, которые могли бы воспрепятствовать святотатству, означает отсутствие «реального присутствия», запечатленного в образе. Однако он не в силах постичь главного — того, на что указывают все рассказы Достоевского о поруганных иконах: возможность поругания и осквернения заложена в природе образов, и священными их делают не какая-то магическая неуязвимость и сверхъестественное покровительство, но способность сохранять в себе реальную энергию иного мира, транслируемую в мир отчужденных друг от друга и смертных посредников. В этом смысле икона есть «беспомощный» образ, не застрахованный от того, что с ним может приключиться в истории. Свидетельством тому — распятие в полной мере воплощенного образа Божьего. Но уязвимый образ — отнюдь не полый образ.

Здесь в фокусе оказывается та же тема, которая просматривается в дискуссии о диалогической природе нашей реальности. Присутствие инаковости, абсолютно не доступной мне и не поддающейся с моей стороны никакому контролю, инаковости, которая делает возможным непрерывный диалог, отнюдь не означает присутствия, начисто отвергающего мою идентичность, угрожающего моей безопасности и онтологической стабильности, противника, победить

которого невозможно. Это предложение и приглашение; эта инаковость, взыскующая во мне себя и побуждающая меня искать себя в ней, есть не умаление моей собственной сути, но ее условие, ибо то, что начисто лишено основ, — это «я», оторванное от диалога, от действительного присутствия другого. Аналогичным образом «иконический» другой, сакральный образ либо в непосредственном облике иконы, либо трансформированный из иконы и воплощенный в личности святого человека, не является ни непроницаемым присутствием, отталкивающим мою идентичность, ни твердым присутствием, вторгающимся на слабую и незащищенную территорию моего «я», но лишь присутствием, стремящимся подпитать и дополнить то, чем являюсь я. В мире человеческих отношений, где у каждого из нас есть некая иконическая функция по отношению друг к другу, это находит выражение именно во взаимной отзывчивости и той готовности принять на себя ответственность, о которой мы подробно говорили выше. И хотя в буквальном смысле слова мы ничего не привносим в икону как объект культа, не говоря уже о ее прототипе, наша взаимосвязь с нею непрерывно дополняется тем, что она может дать нам, дополняется ее конкретным присутствием в истории.

Тут имеет смысл вкратце остановиться на метафизической теории, разработанной в период, предшествовавший изданию «Братьев Карамазовых», другом Достоевского Владимиром Соловьевым. То, что впоследствии стало называться софиологией, было схематическим представлением о вселенной в ее отношении к Богу, краеугольным камнем которого являлась *софия*, «святая мудрость», понимаемая как растворенная во всем сущем квазиперсональная энергия, отражающая безграничную мощь и мудрость Бога, — нечто вроде таящегося во всем скрытого тяготения к порядку, красоте и единению с творцом. По мысли Соловьева, эта *софия* постижима исключительно в мифологических формах — таких как разлитая во вселенной «Вечная Женственность», и он полагал, что ему трижды выпадало на долю непосредственно лицезреть ее²⁴. Впервые данная концепция была озвучена в «Лекциях о богочеловечестве», прочитанных Соловьевым в Петербурге в 1878 году; впоследствии она получила дальнейшее и значительное развитие как в его работах, так и в трудах следующего поколения русских религиозных философов, а в XX столетии долгие годы являлась предметом ожесточенной полемики²⁵.

Мы упоминаем об этом потому, что в софиологической схеме Соловьева центральное место занимает понятие скрытой во всем сущем всеобъемлющей гармонии и преодоления индивидуалистических, взаимонепроницаемых дефиниций идентичности. В глазах Соловьева *богочеловечество* есть преображенная благодаря Христу человеческая идентичность и исполненное абсолютной взаимности

сообщество людей, отражающее инаковость без отчуждения и вечно живущее, воплощенное в Троице и неомраченном единении во Христе между человеческим и божественным. Различие между «богочеловеком», воплощенным во Христе, и «человекобогом», сосредоточившим в себе надежды определенного толка радикалов, пространно разъясняется в разговоре Ставрогина с Кирилловым [244]; и трудно поверить, что Соловьев никак не отреагировал на этот пассаж в своих лекциях. Однако на встречный вопрос, влиял ли со своей стороны Соловьев на Достоевского, ответить значительно труднее. Вдова Достоевского утверждает, что Иван Карамазов многим обязан молодому философу. Стоит признать, что в произносимой Иваном перед монастырской братией речи о необходимости слияния государства и церкви (книга 2, глава 5) отчетливо слышатся отзвуки соловьевских призывов к «свободной теократии»²⁶. Да и сам Соловьев не скрывал, что обсуждал с романистом этот круг вопросов во время их совместного паломничества в Оптину Пустынь²⁷. Возможно, и даже вероятно, что беседы обоих, последовавшие за лекциями (на которых, заметим, Достоевский бывал), в итоге в какой-то мере отразились на аргументации Ивана в «Братьях Карамазовых». Утверждать с уверенностью что-либо более конкретное не приходится. Хотя пронизывающая роман «космическая» духовность во многом совпадает с рассуждениями Соловьева, стоит иметь в виду, что ее истоки, интеллектуальные и стилистические, лежат в круге чтения и писаниях Достоевского гораздо более раннего времени, нежели конец 1870-х годов. И хотя некоторые исследователи делают акцент на том, что имя «Софья» неизменно ассоциируется в романах Достоевского со спасением или Божьим присутствием²⁸, единственный персонаж данного ряда, появившийся после того, как писатель и философ познакомились друг с другом, пожалуй, наименее убедителен: это мать Алеши. Софиологическое видение никак не могло сказаться на более ранних литературных опытах писателя, и, несмотря на героические попытки продемонстрировать, что софиология уходит корнями в давнее прошлое русского христианства, ни в записных тетрадях, ни в книгах, которые наверняка читал Достоевский, нет ни малейшего намека на то, что он опирался на некую забытую теологическую традицию. Сам Соловьев, разрабатывая свое учение, более широко опирался на гностические и иудейско-каббалистические построения, чем на бесспорно православные источники. Задача обеспечить софиологию более солидной богословской родословной выпала на долю следующего поколения софиологических мыслителей, в частности Павла Флоренского и Сергея Булгакова. Как ни печально, приходится заключить, что Достоевский едва ли намеренно вкладывал в это имя особенный смысл.

Совершенно очевидно, однако, что тот и другой действительно сблизилась в своих интуитивных прозрениях о взаимности и взаимной отзывчивости как ключевых составляющих богоориентированной вселенной. Для Достоевского это, понятно, выражается в наборе представлений о *речи* и изобразительности; первое и второе неизменно в фокусе внимания писателей. Для Соловьева это в большей степени вопрос теоретических амбиций; учитывая его почти тотальное пренебрежение к конвенциям обычного философического рассуждения, судить о масштабности этих амбиций трудно, однако нельзя не признать, что его схема — подлинный памятник богатству его воображения. Симптоматично, что исходя из своих посылок оба пришли к выводу, согласно которому сущность любого вызова человеческой зрелости заключается в необходимости осознать инаковость, которая ничем не угрожает. Характерный для Достоевского акцент на приятии ограничений, а следовательно, и страдания, в противовес бесовскому искушению искать идентичность, не скованную ограничениями, и оттого якобы неуязвимую, есть не что иное, как перенос принципа взаимности в самые бескомпромиссно жесткие сферы повествовательного риска, самоопределения и самоутраты.

* * *

В основе сакральных образов лежит посылка, согласно которой наличествует нечто, ожидающее образного воплощения, форма, которая может быть претворена инструментарием разных искусств и средств информации. А из этого следует, что существует род религиозной чувственности, в рамках которого образное воплощение категорически неприемлемо; чувственность, где взаимодействие образов принципиально произвольно и многообразно и насчитывает множество сочетаний; и наконец чувственность, в рамках которой канонические образы действуют как своего рода точки отсчета. Очевидно, что Достоевский как художник религиозной ориентации не имеет ничего общего с «неиконической» духовностью (как мы увидим, она принципиально отлична от духовности, всерьез принимающей отрицание и отсутствие). Есть, однако, ряд комментаторов, которые, как мы отмечали во введении, приводят немало аргументов в пользу того, что он в большей мере относится ко вторым, нежели к третьим. Иными словами, несмотря на декларируемую верность христианскому вероучению, он воплощает в своем творчестве мир, в котором специфически православные — или даже специфически христианские — категории в конечном счете не являются определяющими. Очень обтекаемо — и одновременно прозорливо — высказался на этот счет Малькольм Джонс, прибегнувший к такому понятию, как «мини-

мальная религия», выдвинутому Михаилом Эпштейном в его очерках, посвященных «постатеизму», — возрождению в современной России религиозного сознания²⁹. По существу, мысль исследователя сводится к следующему: в русском христианстве издавна содержался глубоко «отрицательный» посыл, апофетическая убежденность, что познать Бога словом, образом или понятием невозможно. Отсюда — антиинтеллектуализм в русском православии, находивший самые странные и неожиданные проявления; в то же время этот антиинтеллектуализм можно рассматривать как часть того идейного климата, в котором пустили корни нигилизм XIX столетия и атеизм советского времени. После же кончины государственного атеизма от бывшего религиозного импульса осталось, как ни парадоксально, лишь это смутное ощущение сакрального, ускользающее от конкретизирующих формулировок и различимое в бытующих в народе верованиях, в некоторых робких формах неоязычества, т. е. в том, что Эпштейн именуется «минимальной религией»: религиозным чувством, не носящим на себе каких-либо следов доктринальной идентичности.

По мысли Джонса, Достоевский, каковы бы ни были его намерения, в конечном счете, открывает дверь «минимальной религии»: «У него, как у идеального автора, сам текст подсказывает нам, что из определяющего современную эпоху конфликта между верой и неверием выросла ситуация, в которой во имя нового расцвета личной веры приходится поступиться богатством традиции»³⁰. Поскольку конфликты романов не разрешаются — и не могут разрешиться — в рамках православной традиции, нас, как читателей, оставляют наедине с неопределенным призывом верить, бросают в «семиотическом пространстве» — диаметрально отличном от епископального дома, фактически занимаемого писателем, но в то же время оставляющем место чувственности, «хранящей в себе образ Христа»³¹. То обстоятельство, что прошедший испытание собственной «Каной Галилейской» Алеша только и в силах сказать: «Кто-то посетил мою душу в тот час», — показывает, что специфически православный способ выражать свою веру оказался (трудно судить, насколько вольно или невольно) вынесен за скобки³². И даже собственные воспоминания Зосимы являют собой «минимальный религиозный опыт... протекающий сквозь русло православия, как сквозь калейдоскоп, в котором фрагменты лишь изредка случайно и неожиданно складываются друг с другом»³³.

«Минимальный» не означает «поверхностный» и, уж конечно, не «тривиальный», постулирует Джонс³⁴. Остается, однако, вопрос: коль скоро такое прочтение в полной мере принимает во внимание религиозное измерение и проистекает от внимательного исследования повествования, вполне ли оно адекватно тому, что делает Достоевский?

Чтобы ответить на него, недостаточно просто пуститься в перечисление православных и исходящих от отцов церкви аллюзий, какими изобилуют, скажем, воспоминания Зосимы, хотя и эти аллюзии неверно было бы сбрасывать со счетов. Ответ заключается, скорее, в понимании того, как в контексте центральных процессов и образов произведения следует интерпретировать не просто содержание, но реальный способ его подачи. Речь, разумеется, не идет о том, чтобы усматривать в романах второе издание православного вероучения, не говоря уже о неотразимо убедительном изложении тех или иных его догматов; следует признать, что наше чтение художественной литературы наиболее информативно, когда мы в силах проследить связь ее главных тем и метафор с центральной темой и доминирующим образом повествования.

Таким образом, при чтении Достоевского не столь важно, что видения Зосимы или Алеши в теологическом плане не слишком четко сфокусированы — так, что могут привести в замешательство отдельных набожных читателей. Настаивать, чтобы в этих эпизодах оказался запечатлен весь язык православия и христианства, — значит провоцировать вопрос о том, что уместно или возможно в плане художественной целесообразности; столь же логично предположить, будто единственный способ, каким можно отразить в романе теологические убеждения Достоевского, — прямые вкрапления из канонических текстов. Не следует забывать, что романист писал, адресуясь к читательской аудитории, которая, будучи поверхностно знакома с православной обрядовостью, вполне могла сохранять безразличие или даже враждебность к представителям духовенства. Сохраняя такую аудиторию, приходилось неизбежно жертвовать полнотой того, что содержалось в произведении с точки зрения православного вероучения. Рассматривая же данную проблему в более углубленном плане, стоит признать, что в силу самой диалогической и полифонической природы художественного вымысла теологический подтекст не может быть представлен в произведении с дефинитивной определенностью. Что, впрочем, не означает, что такой подтекст отсутствует или может просто не обнаруживаться в процессе чтения. Как мы уже убедились, сам факт этого диалогического метода, в конечном счете, подводит нас к теологическим вопросам: мы не в силах забыть или пройти мимо того, как Бахтин — без сомнения, один из самых тонких и прозорливых читателей Достоевского — раз за разом возвращается к тем христологическим категориям, которые позволяют ему воздать должное трудностям борьбы писателя с характером авторства и свободы. Миф — употребим в данном случае это слово в нейтральном смысле — о едином и основополагающем акте передачи ответственности, мифическая фигура «порогового» героя, стоящего на границе

абсолютной уязвимости и эксцессивного избытка сил, — эти категории, по Бахтину, неизбежны в процессе интерпретации вообще и интерпретации *данного* автора в частности³⁵.

Есть нечто, что побуждает нас задуматься, прежде чем согласиться с тезисом о «минимальной религии» как таковым. Дело в том, что творчество Достоевского в целом обладает двумя характерными чертами, которые нелегко вписываются в модель конечного и «формального» самоотчуждения произведения от доктринальной направленности. Первое и самое простое: они — о жизни и смерти, и у данной жизни есть свое лицо и своя специфика. Во-вторых, они наряду со всем прочим являются длительными рефлексиями по поводу образов определяющей символической силы. Нам известно, что значит для персонажей книг быть «обреченными на жизнь» или «обреченными на смерть»: это не зависит от их способности найти или внедриться в *какую-то* или *какую бы то ни было* систему смыслов; это зависит от их способности быть привнесенными в матрицу взаимной ответственности. Смерть, и в этом опять же ее неповторимая специфика, есть отказ от определенного отношения с истиной, воплощенного во взаимности и открытости. Следовательно, отношение с жизнью должно быть представлено в некой привязке к отношению с персонажем, воплощающим реальность свободы в границах истории и взаимной отзывчивости; оно связано с тем, что возвещает и что графически воплощает икона. Существует один, и только один, род «присутствия», который удерживает возможное будущее от погружения в бездну извращенного и извращающего взаимодействия между людьми, в бездну безграничного садизма, иллюстрируемого страшными рассказами Ивана, и столь же безграничной и страшной пустоты, вседозволенности и обыденной бесчеловечности кишачего демонами общества «Бесов»: это присутствие Христа. Но здесь требуется пояснение. Это, с позволения Малькольма Джонса, нечто большее, нежели заявление, будто грядущие религиозные познания, проистекающие из произведений Достоевского, «сохранят образ Христа, чтобы направить его». Утверждать это — значит опасно приближаться к тому сосредоточению на Христе как учителе и источнике вдохновения, от которого предостерегают нас записные тетради к «Бесам». Как мы постарались показать в этой главе, именно форма повествования о воплощенном Христе дает нам возможность уразуметь тот особый род создания образов, какой мы наблюдаем в мире Достоевского применительно к святым и грешникам. Это повествование — не просто собрание историй об Иисусе, запечатленных в христианском Священном писании; это еще и повествование о самозамещении Бога, происходящем, когда извечное Слово становится человеческим и историческим. Это, таким образом, и повествование

о приятии незащищенности: о том, какие образы данное воплощение вечного образа должно обречь на риск насильственного искажения. Истинный образ этого по необходимости станет чем-то, что может быть разбито или подвергнуто поруганию; повествовательный образ — тот, который как-то пострадал от самоубийственных эксцессов мятежного индивидуализма. Уберите из центра повествования «кенотическую» историю, и весь сложный процесс раскрытия истинных образов в рассказах о грехе и искуплении, об изломе, страдании и со-страдательном присутствии утратит свою логику.

Разумеется, Достоевский ставит нас перед выбором: принимать или не принимать эту магистральную линию повествования, на основе которой — или присутствие, в диалоге с которым — мы как читатели можем устанавливать свою идентичность. Для нас остаются открытыми пути, ведущие к «минимальной религии» или множеству других альтернатив: в плане истории прочтения текста последнее слово еще не произнесено — ни автором, ни одним из его интерпретаторов. Однако выбор «минимального» в категориях поэтики Достоевского ставит нас перед проблемой. Система изображений без определяющего ядра, ключевого образа/повествования не менее проблематична, чем мир вообще без присутствия, ибо подразумевает, что зримые и словесные образы в конечном счете взаимозаменяемы. Не существует образа, своей энергией питающего все другие, не существует голоса, который гарантированно поддерживает возможность диалога, голоса, который ничто не в силах заглушить. Если минимальная альтернатива сводит масштаб произведения к набору возможных смыслов, предлагаемых индивидуальному читателю, то при этом утрачивается ощущение любого возможного присутствия в тексте, которое ждет от читателя реакции (независимо от того, будет ли подобное ожидание в конечном счете сочтено приемлемым или вразумительным). Короче, вовсе не очевидно, что произведение Достоевского «действительно» говорит, что столкновения веры и скептицизма не оставляют нам иной альтернативы, кроме пересмотра нашего ожидания того, что в итоге чтения данного произведения может быть честно утверждено в вере, и удовлетворения бессистемным и по большей части несфокусированным ощущением, оторванным от любой «интерпретативной традиции»³⁶, свойственной учению или обряду. То обстоятельство, что конфликт между верой и ее противоположностью не находит в произведении писателя категорического разрешения, не должно вводить нас в заблуждение. В самой природе задуманного Достоевским заложено отсутствие окончательного теоретического решения: один читатель волен решать, какого рода жизнь вести, познакомившись с диалогом, какого рода возможности открылись для него или для нее. Как замечает Мышкин, атеисты обычно говорят не о том, что слы-

у него в душе? Он, конечно, чувствует «мистический ужас», но еще и ожесточение, благодаря которому находит в себе силы явиться на причащение, даже затаив в себе готовность надругаться над Телом Христовым. Поэтому у молодого человека, должно быть, незаурядная сила духа и изобретательность, особенно если он точно не знает, какое зло задумал его друг. И затем в последний момент внутренняя фальшь и трусость «вырываются из его сердца» в образе распятого: Достоевский подчеркивает, что тут нет никакого божественного вмешательства, небеса не разверзаются, звучит только голос из глубин. Что в конце концов происходит с грешником, нам не ведомо — так же как, по словам Достоевского, и то, что стало с его другом: «ведь не он же видел видение»⁴¹.

Мораль этого пассажа, как выясняется, имеет отношение к тому, что говорили о русском крестьянстве после отмены крепостного права в 1872 году: Достоевский хочет убедить своих читателей, что, о каких бы буйствах и ужасающем пьянстве ни писали, «в последний момент вся ложь, если только есть ложь, выскочит из сердца народного и станет перед ним с невероятной силой обличения»⁴². Никаким проявлениям варварства и зверства не дано выхолостить дремлющей силы в народе, призванном спасти от распада плывущие по воле волн и отравленные ядом неверия образованные сословия, ибо никуда не пропадает твердая почва самопознания в присутствии Бога, способная удержать русского крестьянина от окончательного самообмана и отступничества. Этот вывод из рассказанной истории согласуется с очень многим, что звучит в «Дневнике писателя», проникнутом воинственной защитой уникальности русской чувствительности и духовности и уверенностью в мессианском уделе верующего крестьянина. Однако отнюдь не этим выводом интересен данный очерк в свете рассматриваемой нами проблематики. Представляется, что в нем отчетливо просматривается все то, о чем мы говорили в этой главе. Подлинное богохульство — приходится повторить трюизм — возможно лишь там, где налицо крепкая вера, и, как замечает Достоевский, парадоксально, что для того, чтобы совершить его в контексте безусловной веры, требуется определенная духовная сила. Но из этого с неизбежностью вытекает, что оно являет собой акт гигантского насилия индивидуума над самим собой. Если правда, что единственный неизменный объект народной любви — Христос (если угодно, отдавая дань сентиментальной мифологии славянофильства), то поругание святых даров евхаристии есть отрицание всего фундаментального и определяющего в русской жизни; и не приходится удивляться, что так велико отчаяние молодого человека. Но именно в силу того, что он не преуменьшает тяжести содеянного или замышленного им, он — вспомним о проведенной выше грани — грешник, а не демон.

шится верующим, а о чем-то другом и — как констатируют несколько комментаторов³⁷ — антиномия «вера–неверие» не терпит бесстрастной апелляции к третьей стороне (Богу). Тем не менее в глазах Достоевского выбор в пользу веры — это явно выбор в пользу структуры моральной жизни, определяемой авторитетом центральной иконы, которой является повествование и присутствие Христа.

Прежде чем идти дальше, стоит бросить беглый взгляд на еще один — предположительно невымышленный — случай осквернения святыни, в целом ряде отношений созвучный тому, что мы до сих пор обсуждали. Это очерк «Влас», опубликованный в «Дневнике писателя» за 1873 год³⁸. Очерк основывается на истории, которую, по заверению Достоевского, поведал ему один из монастырских старцев. Последнее, кстати, дает ему возможность вставить несколько иронических ноток: нет, он, дескать, вовсе не намерен говорить что-либо о старцах и монастырях, об образованности и прозорливости старцев и преобразующей силе их примера и советов: «Но так как мы живем в данной действительности, то ведь нельзя же выпихнуть из рассказа хотя бы даже и монаха, если на нем зиждется рассказ»³⁹. Старец рассказывает ему о встрече с крестьянином-паломником, который уже много лет просит искупления за давнее богохульство. Сосед подговорил его взять причастие в рот, но не глотать его, а сберечь освященный кусочек, потом проткнуть его палкой и выстрелить в него из ружья; целясь, он внезапно увидел перед собой фигуру распятого и потерял сознание. С тех пор он сделался странником, ищущим спасения и навлекающим на себя страдания во искупление своего греха.

Это побуждает Достоевского пуститься в рассуждения об отличительных чертах психологии русского человека: его крайностях в добре и зле, импульсе, который выводит из бездны разрушительности к раскаянию, распространенном в русском народе влечении к страданию и о том, что русские грешники по крайней мере никогда не упиваются своими грехами, но сознают их мерзость. Это может толкнуть их выместить свое недовольство на других, так компенсируя неудовлетворенность собой, когда у них открываются глаза на собственную греховность, но это же значит, что если они и каются, то свершают над самими собой «страшную месть». Истинная причина, полагает Достоевский, может лежать в скрытой враждебности между молодым крестьянином и его другом, который подталкивает его на злодеяние; говоря проще, друг побуждает его воплотить в реальность собственную тайную бесовскую фантазию, неумолимо влекущую своей экстремальностью. И экстремальность эта вполне реальна, ибо «может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ Его по-своему, то есть до страдания»⁴⁰. Когда молодой человек готовится совершить богохульство, что происходит

И надругательство над святыней принимает очень отчетливую «иконическую» форму. Сакральные элементы рассматриваются не как номинальные предметы в окружении генерализованной *манны* (сверхъестественной силы): они воплощают распятого Христа со всем, что символизирует искупительное страдание. Они создают образ, который (как более полно выписано в повествовательной структуре «Братьев Карамазовых») открывает перспективы ответственности и взаимности. В свете нашего анализа принципиально, что этот рассказ, подобно всем историям Достоевского о поруганных образах, обретает значение благодаря абсолютной достоверности образа, укорененного в инкарнационной парадигме. Каким бы ни было в глазах Достоевского «религиозное сознание» будущего, оно не может быть таким, где подобные этому образы не имели бы авторитета; понять, какого рода религиозное сознание необходимо, по его убеждению, для нашего социального и духовного спасения, значит осознать, почему богохульство или святотатство походит на *это*. Оторванная от этого духовность могла апеллировать к обрывкам из написанного Достоевским, но не смогла бы запечатлеть то, к чему в действительности зовут его произведения.

* * *

Эту главу мы начали с детального рассмотрения той части романа «Бесы», которая, по-видимому, имела целью подчеркнуть особое внимание автора к образам или изображениям и реальности. В отображенном в этой части мире нет места ничему святому: коль скоро можно украсть и надругаться над иконой, едва ли уместно удивляться тому, что тело юного самоубийцы не вызывает никакой реакции, кроме непристойной и пошлой усмешки. Есть, однако, одна подспудная проблема: не всякий образ сакрального достоверен или очевидно вызывает доверие. Семен Яковлевич, если можно так выразиться, это икона, низведенная до карикатуры. Мы опрокинуты в мир, в котором черствости и привычному богохульству молодого поколения противостоит лишь бездумная и суеверная религиозность. Повествовательных икон в нем нет, а потому и культовую икону в такой же мере подстерегает опасность быть приравненной к лишенному силы знаку. А когда образ, будь он воплощен в дереве или во плоти и крови, воспринимается как нечто незначашее, исчезает потенциал реализации образа Божьего в живых людях: нет иконы, нет человеческого сострадания или вопросов, обращенных к самому себе.

Таким образом, Достоевский отнюдь не противопоставляет миру Лямшина очередное торжествующее утверждение православной церковности или необходимость нерассуждающего подчинения тради-

ционному авторитету. Он признает, что в определенном смысле икона должна подтвердить свою авторитетность и потому необходимо повествовательное изложение того, что она воплощает, — изложение, призванное способствовать восстановлению ее авторитета, хотя и сознает, что в этом двусмысленном и непрерывно «диалогичном» мире такого рода изложение может встретить сопротивление и противодействие. Роль Тихона в «Бесах», как она изначально задумывалась, была, очевидно, призвана продемонстрировать, как такая стратегия может выглядеть на практике. Тихон — фигура небыстрого, исполненного противоречий святого, чья святость в лучшем случае гарантирует спорадическую победу над временем. Судьба Тихона, попавшего на стол цензора, означала, что задача воплощения сакрального присутствия средствами художественного вымысла все еще остается проблемой романиста. Макар в «Подростке» — не более чем эскиз, набросанный Достоевским в надежде запечатлеть скроенного по собственным лекалам соперника толстовскому Платону Каратаеву. С другой стороны, взаимопереплетающиеся линии Зосимы, Маркела, Алеши и Мити — уже зрелая попытка дать образное отображение святости — не просто в личности одного «продвинутого» героя (несмотря на ключевую роль Зосимы), но именно во взаимодействии и взаимоотражении этих жизней. Из чего вытекает, что *взятая сама по себе* книга 6 романа (что бы ни говорил о ней сам Достоевский) не может считаться ответом на историю Великого Инквизитора. Точно так же не может считаться ответом на эту историю так и не написанное в итоге продолжение «Братьев Карамазовых», по замыслу повествующее о дальнейшем жизненном пути Алеши. Присутствие и действенность святости уже нашли образное отображение в романе, каким он нам знаком.

Отчасти это проявляется в ситуации, где, как в рассказе о молодости Зиновия и Мити, поворотным пунктом оказывается осознание глубины в другом, в особенности в жертве. Стыд, переживаемый Зиновием/Зосимой из-за грубого обращения со слугой, соотносится в Митином сне с погорелой деревней и голодным ребенком; что-то в страдании, вызванном насилием, инициировано не самим избиением, а нанесенной *обидой*. Так пробуждается ощущение, что есть святотатство; и это-то ощущение сближает Зиновия и Митю с Федькой Каторжным и Власом из очерка, написанного Достоевским в 1873 году. Нечто поругано и осквернено, и уделом наблюдателя делается восстановление или компенсация утраченного. Алешин совет Мите не брать на себя больше страданий, чем он может претерпеть, мудрая модификация «максималистского» ответа, продемонстрированного в очерке, где крестьянин напоминает грешнику, что милосердие превышает буквальное воздаяние, — напоминание, которого Влас не слышит. Но милосердие приносит плоды в человеческом сердце не

раньше, чем приходит осознание, подсказывающее первую реакцию человеку, утратившему надежду на искупление. Достоевский ходит по знакомому теологическому канату между «дешевой милостью» и спасением одними лишь добрыми делами — канату, особенно опасному в восточно-христианском контексте, хранящем подозрительность к формуле Августина о суверенности милосердия и полностью приверженном идее аскетического служения как условия сохранения милости Божьей.

Культурная ситуация, запечатленная в «Бесах», иллюстрирует вызывающе повторенный в «Братьях Карамазовых» тезис: если Бога нет, то все дозволено. Что происходит, «если Бога нет»? Это не значит, что из общей суммы сущего изымается что-то одно; не значит, что исчезает решающая санкция, предусматривающая наказание за сотворенное зло, так что пропадает гарантия расплаты за содеянное зло. Это означает, что мы больше не в силах видеть в насилии над другими нечто кощунственное, преступление против извечного порядка вещей; мы больше не в силах рассматривать наши отношения друг с другом как проникновение в такие внутренние глубины, которых не измерить и не исчерпать. В мире, где отсутствует такая возможность, вполне разумно ответить на самоубийство словами «это был лучший выход из положения» [331], покончить с собой не значит быть сумасшедшим [669]. Нет, разумеется, и повода полагать, что у любого другого человека есть более веские причины жить, нежели у тебя самого. Кириллова толкнули на самоубийство страстные мысли о жизни ради других, и это отличает его от Петра и большинства других членов группы. Однако Петр рад воспользоваться этим самоубийством, чтобы завуалировать реальные обстоятельства убийства.

Главная проблема, однако, состоит *не в том*, что исчезновение сакрального открывает дорогу убийству, хотя такая мысль возникает при чтении и «Бесов», и «Братьев Карамазовых». Таков радикальный вывод, от которого нельзя уйти и который должен быть сформулирован, но не им определяется суть проблемы. Фундаментальный вопрос заключается в том, что персонифицировано в личности Ставрогина: не существует такого места и такого человека, которому можно довериться, за вычетом воли не существует ресурса, благодаря которому в процессе обновления жизни или энергии можно абсорбировать различие, инаковость. Все зависит от выбора, и выбор, сделанный сегодня, не связан ни с завтрашним выбором, ни с выбором, который делает кто-то другой. Нет логичного обоснования для *повествования* как такового, ибо эти варианты выбора никак не соотносятся с понятиями роста или оформления идентичности. С точки зрения вневременного избирающего «я» все моменты равнозначны; нет ощущения, что нечто сделанное сегодня обуславливает возможное при других обстоятельствах, когда, разумеется, может быть сделан абсолютно иной

или диаметрально противоположный выбор. Вот почему соратники Ставрогина смотрят на него с таким отчаянием и разочарованием: ведь он говорил то и это, указывал ту или иную тактику действий, а сам пошел дальше, и те, кто пытался в тот или иной момент уверовать в непогрешимость его убеждений или стратегии, оказались брошены на произвол судьбы. И вследствие равнозначности всех вариантов выбора избирающее «я» все больше парализуется: ведь если одно действие мало чем отличается от другого, зачем вообще действовать? По мере продвижения действия к финалу в «Бесах» рефлексирован процесс, в ходе которого расширение выбора во все большей мере порождает убывание желания.

Тут мы возвращаемся к теме нашей второй главы: идентификации бесовщины с концом повествования. Запечатленный в «Бесах» мир без вызывающих доверие образов в равной мере оказывается миром, не имеющим контекста для изложения историй или конструктивных путей для обсуждения и установления идентичности; потому это еще и мир без диалога. Как опять же показывает пример Ставрогина, диалог с отсутствующим собеседником, другим, отказывающимся *обживать* слова и поступки, невозможен. То, что являет собой сакральный образ, глубинно связано с возможностями самого языка как воплощения коллективной и диалогической реальности и того, что таит в себе неистребимую свободу двигаться за пределы данного. Парадоксальным образом утверждение абсолютной свободы избирающего «я» равнозначно элиминации свободы двигаться за пределы данного: поскольку изолированная воля способна вернуться исключительно к себе самой и не проницаема для инаковости, она не может заместить собственную значимость набором иных значимостей.

Идет ли речь о языке, о повествовании или об образах, художественная проза Достоевского прочно стоит на почве антропологии, внятной концепции человеческого. Обосновываемая ею антропология последовательно раскрывает, что человеческое срабатывает в опознаваемо человеческом облики только в рамках воображаемого мира, где люди рассматриваются как носители смыслов, высших по отношению к себе самим, и в частности — поверх своего самовосприятия как индивидуумов. Хорошо известные примеры того, как он намеренно подчеркивает непредсказуемость того или иного действия, абсолютную и неотъемлемую реальность всех вариантов выбора⁴³, отнюдь не являются примерами романтичности произвольного решения: они — иллюстрации того, как мало мы знаем об окружающих нас людях, и того, как мало знают о себе они сами. Эти проявления не столько сигнализируют об одинокой и стоящей вне контекста избирающей воле, сколько демонстрируют странность, сопутствующую формированию идентичности. Как пишет Морсон в своем вступле-

нии к «Дневнику писателя», сопоставляя нерешительность Мити, когда он берет пест, с которым *мог бы* наброситься на отца, с реальным случаем из жизни — делом женщины, обвиненной в покушении на убийство: «если для них один-единственный выход заключается в том, чтобы выполнить задуманное, тогда время просто-напросто осуществляет или не осуществляет замышленное с самого начала, но ничего не формирует и не обладает развивающейся множественностью возможностей»⁴⁴. Короче говоря, в эти моменты сбалансированной нерешительности и множественности вариантов выбора на поверхность выходит не просто чистая воля, способная к произвольным решениям, но невыразимая сложность воплощенного и укорененного «я», на котором сходятся бесчисленные силовые линии.

И именно это ощущение густонаселенного фона, на котором происходят волевые акты, дает нам дальнейший ключ к пониманию действия сакральных образов в мире Достоевского. Мы уже отмечали, как эпштейновская концепция «минимальной религии» отсылала к истории апофетического богословия в восточном христианстве. В сущности это означает весьма недиалектичный подход к истории апофетизма, как если бы речь шла просто о внушении *подозрения* применительно к образу или концепции. В богословской традиции и дискуссии, проводимой в современной православии⁴⁵, принято проводить различие между утверждением, что конечная Божья истина не может быть с определенностью схвачена любой картиной или идеей, и утверждением, что Божья истина радикально *отлична* от того, как она воплощена. Было бы неверно утверждать, что образ в чем-то неистинен или что он становится таким, когда его рассматривают как полный и законченный. В данной традиции образы не сбрасываются окончательно со счетов, а считаются истинными, но несовершенными средствами передачи воплощаемого ими активного присутствия. Они не охватывают полностью стоящую за ними реальность и в то же время не срабатывают как спусковой крючок для безмолвного созерцания; они создают отношение, в котором происходит открытие, и это открытие продолжается по мере того, как длится созерцание. Отрицание — не столько категоричное утверждение типа «это не то» (которое могло бы в принципе предполагать существование некоего стандарта, каким мы способны замерять точность представления о Боге), сколько «это не все и никогда не может быть всем» (ибо в бытии Бога бездна того, что вообще превышает всего доступного выражению). Но без непрерывного или повторяющегося возвращения к истине, какую несовершенно транслирует образ, созерцание воплощенной истины перестает быть тем, чем оно должно быть⁴⁶.

Такова негативная теология, жиждущаяся — повторим еще раз — на идее «приятя избытка»; негативный момент в ней — признание из-

бытка, а не его отсутствия или недостатка. Стоит сказать, что русское христианство унаследовало определенные стороны апофетической традиции, особенно через «квистические» учения, пришедшие с горы Афон в XV столетии и ставшие главными монастырскими этическими образцами, особенно в Оптиной Пустыни. Однако едва ли можно уверенно утверждать, что они непосредственно влились в народные верования или даже интеллектуальную культуру, подготовив таким образом почву для нигилизма и отказа от веры при коммунистическом строе. Отличительной особенностью русской религии в начале современного периода (хотя это название не очень продуктивно применительно к России) была проблема *сверхидентификации* в религиозных формах, как показал раскол XVII века: любая релятивизация внешних признаков веры рассматривалась как покушение на основы православия и национальной целостности. Именно с поражением попыток выступить против новых форм и веяний в православии оказалось отчасти связано появление того апокалиптического радикализма, который в определенной степени действительно окрасил революционный дух XIX столетия. Если образы утрачивают силу или уничтожаются, в истории не на что надеяться и выбирать приходится между квиетизмом и самоубийственным насилием⁴⁷. Налицо та же узнаваемая «семиосфера», в которой работает Достоевский: одна реакция на бессилие или отсутствие авторитетных «икон» — страстное и апокалиптическое насилие против себя самого или других (Кириллов), и другая, воплощенная в антигуманном индифферентизме Лямшина (или в еще более зловещем виде Петра Степановича), — вновь насилие, но иного и в духовном плане более опасного свойства. И характерно, что в «Идиоте», где на протяжении всего повествования нас не перестает тревожить мысль, является ли Мышкин орудием преобразующей благодати или нет, в романе, который фактически вновь поднимает вопрос утраты или поглощения образов, мы сталкиваемся — пусть в несколько окарикатуренном облике — с самозванным толкователем Апокалипсиса, скользким и не внушающим доверия Лебедевым. Он — персона, чья духовная состоятельность вызывает обоснованные сомнения, человек, обитающий в мире, где образы потеряли свою закрепляющую силу, а многозначные символы Священного Писания оказались в руках ненадежных интерпретаторов.

Мы опять возвращаемся к много раз возникавшему вопросу о том, что противостояние у Достоевского принимает форму не однозначной оппозиции между верой и неверием (как будто возможно, чтобы трансформированная и менее формализованная версия веры появилась в качестве своего рода разрешения конфликта), но оппозиции между миром, где образ, слово и присутствие суть реальности, обеспечивающие преобразование посредством обращения к людям из-

вне их собственной системы координат, и, с другой стороны, миром, где нет такого измерения реальности языка, который обеспечивал бы такую возможность духовной коммуникации. В очень своеобразной форме (к примеру, в беседе Тихона со Ставрогиним об атеизме) он выдвигает идею о том, что у убежденного атеиста больше общего с верующим, чем у безразличного к религии, ибо убежденный атеист вполне сознает, что значит отрицать коммуникативную возможность языка или сакральное измерение, и отказывается создавать их сентиментальные аналоги. И тот, и другой знают, на что похож мир, осведомленный о «присутствии», и на что похож мир, о нем не ведающий. Правда, важность для Достоевского русских традиций религиозных разногласий и радикализма еще нуждается в более глубоком исследовании, не потому, что оно может показать нам, что романист пребывает в большем расхождении с ортодоксальным православием или ближе к «темным» и апокалиптическим измерениям русской религиозности, чем мы полагали, а потому, что эта традиция содержит так много имеющего прямое отношение к содержанию данной главы и кризису, возникающему, когда образы лишаются своей силы. Реакция Достоевского-романиста на углубляющийся кризис секуляризации и тривиализации воображения в кругах образованного населения России отнюдь не побуждает нас и далее расслабляться по отношению к важности образов, символизирующих нашу веру. Но делать то, что богословы его церкви, в том или ином виде, продолжают делать уже давно, создавая словесные, концептуальные или визуальные образы, которые вызывают к себе доверие, и в то же время отвечая потребностям в процессе, а не в завершение продолжающегося диалога; точно так же, как — и это жизненно важно — продолжая постоянно напоминать нам о природе образа, вокруг которого сосредоточены все остальные христианские образы: образа божественного откровения, изливающегося богохульному мужику в очерке «Влас» «из его сердца».

Такой подход к образу святого означает, что любое художественное произведение, берущее такой методологический принцип, чревато немалым риском. Выстроенный в повествовании образ не должен трансформировать по собственному образцу и подобию всю окружающую его реальность и потому рискует утратить свое значащее присутствие в романе. Решение Достоевского изложить некоторые факты и обстоятельства, касающиеся личности Зосимы, каноническим языком жития святого было определенно подсказано и природой материала, и необходимостью не делать Зосиму персонажем, который соперничал бы с другими в силе изобразительности. Он должен быть выделен из ряда, но отнюдь не так, чтобы пострадало своеобразие героя. И в этом заключался риск, отчасти реализовавшийся в описании его жития, — риск сделать в глазах многих читателей этот образ в стилистическом

плане менее непосредственным или правдоподобным. Как подобная «слабость» может соотноситься с глубинной уязвимостью воплощенного образа святого? Иными словами, как увидеть в ней признак глубины, а не поверхностности, полноты реализации, а не недостатка изобразительности? И в этой, и в предшествующей главах выдвигалось предположение, что ответом на данный вопрос отчасти может служить связь образа и истории Зосимы с историей Мити. Попробуйте прочитать Зосиму в этом контексте, и вы, быть может, сумеете воспринять житийное повествование в правильной перспективе. Но все это чревато серьезным риском, который, думается, хорошо сознавал Достоевский, и пытаться так вникнуть в его творческую задачу отнюдь не значит избежать стилистической и эстетической оценки достигнутого; трудно отрицать, что результат оказался неровен.

И все-таки едва ли можно назвать подобный замысел художественной неудачей. Как мы отмечали во введении, задача романиста заключается в отображении смысла святости — неизбежно неполного в существовании смертных, неизбежно вовлекающего целую паутину человеческих повествовательных связей и, таким образом, с неизбежностью приглашающего читателя «завершить» картину, — в идеальном случае оценив как должное запечатленное в этом повествовательном взаимодействии присутствие и проявив готовность войти наряду с персонажами в созданное автором пространство. Коль скоро сакральное у Достоевского являет собою не недоступное «потустороннее» царство, а место, где жива бескрайняя перспектива значимости или достоинства любого другого, там должно найтись место и для читателя — соавтора повествования. И типичное применительно к писателю клише «святого грешника» точно в той — и не большей — степени, в какой грешник, сознающий свой грех и страдающий из-за него, сам становится носителем святости, «иконической» фигурой, сознательно обратившись к святому как судебской инстанции и надежде на будущее.

Анализ трактовки Достоевским образов сакрального проливает свет как на то, что он понимает под образом или иконой, так и на то, что писатель может сказать о святости как таковой. Нам показалось уместным подчеркнуть в его трактовке особенность того, что есть святость. Невзирая на лирико-космическую духовность Маркела и его брата, а также Алеши, увидевшего сон, сакральное в этих произведениях не может быть сведено к общей потребности отразить ощущение чуда и благоговейный трепет. В духе сохраняемой Достоевским чуть ли не на протяжении всей жизни замороженности личностью Христа (а не просто обобщенного религиозного чувства) эти составляющие духовного опыта стоит прочитывать в контексте как фундаментальной укорененности всех видимых знаков святости в воплощенном Слове, так и в требовании к тем, кому выпадает испытать «космическое примирение», претворить его в выбор ответственности за гре-

хи и страдания мира, в котором мы обитаем. Видения Маркела или Алеши — отнюдь не прозрачно завуалированные и переработанные моменты галлюцинативных озарений, осеняющих Мышкина или Кириллова: в них зреет готовность воссоединиться с тем, что было разбито или осквернено. Даже сомнительный земной поклон, адресуемый избранным грешникам и отвешиваемый Раскольниковым и Алешей, — тот самый поклон, который побудил некоторых православных недоуменно поднять брови, — становится понятнее, когда исходишь из убеждения, что сам по себе грех есть осквернение всего сущего: иными словами, земля — еще одна поруганная икона, чье истинное и не подлежащее сомнению достоинство гарантировано лишь тогда, когда признано ее отношение к творцу. Это образ, неизменно ассоциирующийся с возможностью страдания и осквернения, ибо он воплощает собой неотвратимую незащитность.

Сказать, что мы осознаем святое, только увидев его осквернение, только определив, что такое святотатство, отнюдь не означает признания, что богохульство есть сознательный путь к святости. Согласно наблюдению Достоевского, то, что в радикальной форме демонстрирует подлинный богохульник или нечестивец, на самом деле есть часть признания святого. Богохульник вроде злосчастного молодого крестьянина из «Власа» решил обойтись с видимым образом святого так, будто это не то, за что привычно почитал его он сам и что ежедневно почитает вся воспитавшая его культура (Достоевский, не будем забывать, склонен всячески подчеркивать сомнения молодого человека в истинности его религиозной веры; никакого богохульства не будет, случись вере быть слабой или номинальной — вот почему, вероятно, настоящих богохульников на земле немного). Таким образом, подлинный богохульник выступает против реальности, самоизолируясь от того, что общеизвестно и общепризнано. Богохульство становится своеобразным испытанием сил, противоборством между волей и реальностью. И результат этого духовного самоубийства — тот, какой старец описал Достоевскому, говоря, в каком отчаянии был крестьянин, валявшийся на земле и стенавший, что он проклят. Такое может произойти, если волевое и реальное противоборствуют вовсю; суть дьяволического в этом плане заключается в том, что оно просто разлагает реальность, как Иванов Черт с его солипсизмом и агностицизмом.

Так святотатство позволяет нам увидеть, что святое являет себя в материальном мире в ходе трансляции и воплощения извечной реальности, но осуществляется это единственным путем, которым может быть воплощена извечная реальность, как понимают ее христиане: в обычно скрытой и неизменно вызывающей сомнения форме. Сотворение образа (а для романиста это сотворение повествования) есть следование по пути такого воплощения; из чего явствует, что это само по себе рискованное и открытое внешним угрозам занятие, не-

изменно подверженное сомнению и отрицанию. Взыскав большей ясности или завершенности, оно выходит за грань того мира, в котором действует, — в нашем случае «мира» художественного вымысла. И в трудном процессе соединения писателем авторского присутствия и *кенозиса*, конкретного изображения сакрального и погружения в материю и взаимоотношения, лежащие в рамках конечного мира, возникает возможность выделить определенный род ученичества — *imitatio* или создание самобытного образа.

Примечания

¹ Pyman A. The Prism of the Orthodox Semiosphere (103–115 in Pattison and Thompson), в частности p. 104–105.

² Ollivier S. Icons in Dostoevsky's Works (p. 51–68 in Pattison and Thompson). См. также Barsht K. A. Defining the Face: Observations on Dostoevskii's Creative Processes. In: Russian Literature, Modernism and the Visual Arts, ed. Catriona Kelly and Stephen Lovell. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 23–57. Примечательный очерк, в котором констатируется значение оскверненных икон в романах (напр., с. 35–37) и говорится, что «поругания икон, которые так часто происходят у Достоевского <...> по своей важности не столько богохульство, сколько античеловеческий акт» (с. 37). К сожалению, автор не обсуждает ни одного эпизода в деталях и приписывает Степану Тимофеевичу высказывание о Сикстинской Мадонне, которое на самом деле принадлежит мадам фон Лембке (с. 35). Тем не менее это серьезный очерк, в котором выявлено то место, которое занимают в романах Достоевского визуальные образы, подчеркивается важность связи между человеческим лицом и образом Бога и роль неопределенных визуальных образов в творческом процессе писателя, о чем свидетельствуют его записные книжки.

³ Интересно, что Сергей Булгаков о своем первом знакомстве (в 1898 году) с Сикстинской Мадонной говорит как о важном моменте его возвращения к христианской вере. См.: Булгаков С. Автобиографические заметки. Paris: YMCA Press, 1946–1991. С. 63–64. Свидетельств о том, читал ли он в то время «Бесов», не имеется.

⁴ См. с. 214 наст. издания.

⁵ Ср. выше, с. 78, 83, 92 (примеч. 43), 133.

⁶ Возможно, что здесь нашли свое отражение идеи Николая Федорова, эксцентричного «вольного» философа и эссеиста, который произвел большое впечатление и на Толстого, и на Достоевского. Его работа «Философия общего дела» (посмертное собр. соч. в 2 т. Верный, 1906, Москва, 1913; на англ. яз. в кн.: What Was Man Created For? The Philosophy of Common Task. London: Honeyglen Publishing, 1990) содержала проект

буквального возрождения мертвых как часть окончательного обновления человеческого общества.

⁷ Evdokimov. *Dostoevski et le problem*. P. 212–214.

⁸ Ollivier S. *Icons in Dostoevsky's Works*. P. 64. (Pattison and Thompson. P. 51–68).

⁹ 1724–1782. Недолгое время был епископом Воронежским; плодовитый автор. Лучшим исследованием до сих пор остается: Gorodetzky N. *Saint Tikhon of Zadonsk: Inspirer of Dostoevsky*. London: SPCK, 1951. Repr. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1976.

¹⁰ См.: Salverstroni. *Dostoevski et la Bible*. P. 174–175; Frank. *The Mantle and the Prophet*. P. 455–457.

¹¹ Florovsky G. *Ways of Russian Theology*. Part 1. P. 157–159. Belmont, Mass.; Nordland, 1989.

¹² Florovsky G. *Ways of Russian Theology*. Part 1. 159. См. также его короткую статью «The Brothers Karamazov: An Evaluation of Komarovich's Work» в его книге «Theology and Literature» (с. 91).

¹³ Frank. *The Mantle of the Prophet*. P. 454; см. также: Salverstroni. *Dostoevski et la Bible*. P. 292.

¹⁴ Городецкая убедительно и аргументированно говорит об этом в последней части своей книги. Однако, стоит заметить, что некоторые православные писатели, соглашающиеся признать высокий авторитет Св. Тихона, решительно отрицают православный характер поучений Зосимы; показательный пример: покойный архимандрит Серафим Роуз в письме 1972 года заявляет, что Зосима «в действительности ложный старец и только собьет людей с пути истинного» (*Letters from Father Seraphim*. Richmond Springs: Nikodemos Orthodox Publication Society. 2001. P. 39), но в то же время положительно отзывается о Тихоне и Иване Киреевском как стороннике и толкователе традиции Оптиной Пустыни.

¹⁵ Frank. *The Mantle and the Prophet*. P. 385; подробности взяты из мемуаров А. Г. Достоевской. См.: Воспоминания А. Г. Достоевской / Под ред. Л. Гроссмана. М.: Художественная литература, 1925. С. 232–233.

¹⁶ Dunlop J. B. *Staretz Amvrosy*. Belmont, Mass.: Nordland Publishing, 1972 (см. также: London, 1975). Автор соглашается с существованием нескольких прототипов, включая Св. Тихона, но добавляет: «Одна из причин того, что Зосима — гораздо более удавшийся образ, нежели старец Тихон <...> в романе “Бесы”, заключается в том, что перед глазами у Достоевского был скорее живой, нежели чисто литературный образ» (p. 60).

¹⁷ Frank. *The Mantle and the Prophet*. P. 386.

¹⁸ См., например, знаменитое высказывание Исаака, приводимое Лосским (*The Mystical Theology*. P. 111). Блестящий слог Исаака можно ощутить, познакомившись с небольшим, но прекрасным сборником его избранных работ, переведенных Себастианом Броком с рекомендациями для дальнейшего чтения (*The Wisdom of Saint Isaac the Syrian*. Oxford: Fairacres Press, 1997).

¹⁹ Salverstroni. *Dostoevski et la Bible*; Lossky. *The Mystical Theology*. P. 234.

²⁰ Помимо книги этой исследовательницы см. ее статьи: *Isaaco il siro e l'opera di Dostoevskii*. *Studio monastica*. 44. 2002. P. 45–56. Автор приводит немало сведений о том, как апелляция Достоевского к Исааку Сирину повлияла на отношение к романисту Торнейсена и Барта; см. также: *Fedor Dostoevskii, Silvano dell'Athos, Simone il nuovo theologo e la voluntaria disceso agli inferi*. *Studia monastica*. 45. 2003. P. 61–72.

²¹ Леонтьев обвинял Достоевского в использовании им образцов святости, представленных в литературных произведениях Запада и в частности в творчестве Виктора Гюго. В этом с ним солидарны Сергей Гаккель и Свен Линнер. См.: *Starets Zosima in The Brothers Karamazov: A Study in the Mimesis of Virtue*. Stockholm: Almquist & Wiksell, 1975. См. также: Ветловская В. Об одном из источников «Братьев Карамазовых» // *Известия Академии наук. Серия литературы и языка*. 40. 1981. С. 436–445; на данную статью обратил внимание Роберт Белкнап: *The Genesis of The Brothers Karamazov* (p. 21).

²² Зедергольм К. *Жизнеописание оптинского старца, иеромонаха Леонида (в схиме Льва)*. Москва, 1876. Источники, которые использовал Достоевский, создавая главу о старцах, детально рассмотрены Стэнтоном: *The Optina Pustyn Monastery* (p. 164–178).

²³ Frank. *The Mantle and the Prophet*. P. 457.

²⁴ Соловьев описывает свое видение Софии в стихотворении 1898 года «Три свидания». См. Valliere. *Modern Russian Theology*. P. 112–113.

²⁵ О полемике по этой теме в 1930-е годы см.: Williams. *Sergii Bulgakov*. P. 172–181; см. также: Arjakovsky A. *La generation des penseurs religieux de l'emigration russe*. Kiev–Paris: L'Esprit et la Lettre, 2002. P. 358–370.

²⁶ См.: глава 2, примеч. 23.

²⁷ Frank. *The Mantle and the Prophet*. P. 387.

²⁸ Соня Мармеладова в «Преступлении и наказании», книгоноша Софья Матвеевна в «Бесах», жена Макара и мать Аркадия Софья Андреевна в «Подростке», вторая жена Федора Карамазова, мать Ивана и Алеши Софья Ивановна в «Братьях Карамазовых». Венди Уайзмен в статье «*The Sophian Element in the Novels of Fyodor Dostoevsky*» (*St. Vladimir's*

Theological Quarterly. 49. 2005. P. 165–182) делает отважную попытку проследить сквозную «софийную» тему в основных романах писателя. Но больше пишет о влиянии учения Владимира Соловьева на взгляды Достоевского, чем о понимании писателем космической гармонии и примирения и о роли женского начала в этих процессах.

²⁹ Epstein. *Minimal Religion*. В кн.: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, ed. Michail Epstein, Alexander Genis and Slobodanka Vladis-Glover. New York: Berghann Books, 1999. P. 163–171 (первоначально издана на русском языке в 1982 году); см. также в сборнике статью того же автора «Post-atheism: From Apophatic Theology to “Minimal Religion”». Я признателен Джонатану Саттону за возможность познакомиться с его докладом об Эпштейне «“Minimal Religion” and Mikhail Epstein’s Interpretation of Religion in Late Soviet and Post-Soviet Russia», сделанным в декабре 2003 года в Лондонской школе славистики и восточноевропейских исследований.

³⁰ Jones. *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 45 (ср. P. 80).

³¹ Jones. *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 45.

³² Jones. *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 80.

³³ Jones. *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 126.

³⁴ Jones. *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 132.

³⁵ Mihailovic. *Corporeal Words*. P. 75–80.

³⁶ Jones. *Dostoevsky and the Dynamics*. P. 132.

³⁷ В частности, см.: Sutherland. *Atheism and the Rejection of God*; также имеет смысл обратиться к книге Голосовкера «Достоевский и Кант».

³⁸ *A Writer’s Diary*. 1: 156–169.

³⁹ *A Writer’s Diary*. 1: 158.

⁴⁰ *A Writer’s Diary*. 1: 164.

⁴¹ *A Writer’s Diary*. 1: 168.

⁴² *A Writer’s Diary*. 1: 168.

⁴³ См.: Morson G. S. *Conclusion: Reading Dostoevsky / The Cambridge Companion*. P. 212–233, а также см.: *Introductory Study* к переводу «Дневника писателя», сделанному Кеннетом Лэнтцем. Т. 1. С. 1–117 (в частности, с. 82–97, 101–105).

⁴⁴ Morson. *Introductory Study*. P. 93.

⁴⁵ Классический подход к проблеме продемонстрирован в статье Владимира Лосского «Apophysis and Trinitarian Theology» в кн.: *In the Image and Likeness of God*. Crestwood: St. Vladimir’s Press, 1974. P. 13–29. См. также вошедшую в том статью того же автора «Darkness and Light in the Knowledge of God». P. 31–43.

⁴⁶ Эти проблемы прекрасно проанализированы в: Turner D. *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1995 (в частности, главы 2, 11).

⁴⁷ Настольным пособием по данному кругу вопросов является блестяще написанная монография: Tarasov O. *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*. London: Reaktion Books, 2002. Она охватывает период раскола церкви в XVII столетии, разброд и отсутствие устоявшихся взглядов на канон иконописи, беспрецедентный скандал, спровоцированный официальной санкцией на уничтожение древних икон, признанных не соответствующими церковной доктрине, чувства тревоги и бессилия, возникшие и нараставшие в связи с этим и аналогичными эксцессами и, наконец, сделанный наиболее непримиримыми из диссидентов вывод о том, что Господь Бог не только вложил бразды правления русской церковью в руки Антихриста, но и что благодать Божья навсегда покинула этот мир, в котором больше не будет священников и сакральных таинств. Драматичным свидетельством крайнего отчаяния и убежденности в том, что все образы утратили былую мощь и божественное присутствие, явились коллективные самоубийства в некоторых раскольничьих группах. Многие исследователи констатировали глубокий интерес Достоевского к малоизученным аспектам русского религиозного диссидентства, и (как мы убедились) сектантство, пусть не вполне явное, занимает значительное место в целом ряде его романов. Иконе и расколу посвящены, в частности, вторая и третья главы монографии Тарасова; на с. 195 помещена картинка из популярной в среде старообрядцев книги, напечатанной в первые годы XX века. На этой картинке патриарх-реформатор Никон разбивает иконы о каменный пол церкви.