

А.В. Маркидонов

**«КРАСОТА В ДЕСНИЦЕ ТВОЕЙ В КОНЕЦ» (Пс 15:11).  
По поводу одной византийской параллели  
к роману Ф.М. Достоевского «Идиот»**

В статье на материале романа Достоевского «Идиот» рассматривается природа эстетического начала. Понятие и реальность красоты раскрывается в глубокой и динамической соотнесенности с христианской верой. Эсхатологизм как внутреннее качество христианской религиозности осмысливается как парадоксальный ориентир и глубинное измерение эстетической культуры в ее восточно-христианском варианте.

**Ключевые слова:** вера, красота, гармония, иконичность, книжность, лицо, осуществленность, аскеза, эсхатологичность, хилиастичность, каллиграфия.

В романе Достоевского «Идиот», в характеристике князя Мышкина, есть одна деталь, один, сопровождающий прелюдию к теме красоты и ей созвучный, но самостоятельный мотив — это каллиграфическая способность князя.

В доме Епанчиных, куда Мышкин направляется тотчас по приезду из Швейцарии, на вопрос генерала о способностях, князь отвечает: «...я думаю, что не имею ни талантов, ни особых способностей; даже напротив, потому что я больной человек и правильно не учился»<sup>1</sup>. Вскоре последуют некоторые уточнения о прочтении «очень многих русских книг» и постоянной учебе во все четыре года, но сохранит свою силу указание на «неправильность» обучения, иначе говоря — на отсутствие школы с ее систематической последовательностью и завершенностью. Это отсутствие школы в воспитании князя Мышкина только оттеняется упоминанием об «особой системе» профессора Шнейдера, который, как оказывается, имел в виду, главным образом, «вообще духовное развитие».

Очевидно, однако, и то, что этот «недостаток школы», предельным выражением которого является болезненная «обособленность» Мышкина, его «идиотичность», коррелирует с той пронизательностью, с той способностью видеть души людей и предвосхищать события, которая выдвигает князя в центр романа — в область схождения всех его важнейших смысловых линий.

---

*Александр Васильевич Маркидонов* — кандидат богословия, доцент Санкт-Петербургской православной духовной академии.

<sup>1</sup> *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 10 тт. М., 1957. Т. 6. С. 32. Далее в тексте ссылки приводятся на это издание с указанием тома и страницы.

Хотя князь и боится «срезаться» в обществе (6, 594), и Аглая говорит ему, что он «ужасно необразован»<sup>2</sup>, но она же и утверждает, что «хоть вы и на самом деле больны умом <...> то зато главный ум у вас лучше, чем у них всех, такой даже, какой им не снился, потому что есть два ума: главный и не главный» (6, 487).

О противоречии ума и сердца говорит в романе Лизавета Прокофьевна, а еще раньше, игнорируя это противоречие (а с ним и различие «главного» и «не главного» ума), — Иван Федорович Епанчин, имея в виду циничную сделку с Тоцким по поводу Настасьи Филипповны, старается убедить Ганю, что «ум — главное» и «тут именно через ум надо бы с самого начала дойти...» (6, 37).

И вот, в этом сложном многомерном противопоставлении ума «школьного» или прагматически рассудочного, облеченного «мудростью века сего» и ума, систематически необразованного, по-детски (а порой и болезненно) обособленного стать носителем «премудрости Божьей», — в этом противопоставлении мотив каллиграфической одаренности князя выступает началом, так сказать, связующе-различающим. Ведь она, эта одаренность, школой воспитана и прагматическим назначением определена; но, если, например, для героя гоголевской «Шинели» эта прагматическая определенность каллиграфии находится в сюжетном тождестве с ее эстетическим содержанием, его (сюжетно!) всецело узурпирует, то для князя Мышкина деловая функция его каллиграфической способности лишь обозначена, «зависает», а затем и отменяется в сюжете. Тем самым, способность эта остается в романе как раз при одном своем эстетическом (а значит, и символическом) достоинстве, не порывая естественной связи со «школьным» своим происхождением, но приобретая возможность служить большему: быть образом (или, скорее, знаком) так именно — каллиграфически — запечатленной красоты.

Такое символично-эстетическое значение каллиграфической способности князя Мышкина подкреплено и подкреплено сюжетным совпадением демонстрации его каллиграфического искусства с первым появлением портрета Настасьи Филипповны, символизирующем в романе тему красоты: «Ганя, дайте князю бумагу; вот перья и бумага, вот на этот столик пожалуйста. Что это? — обратился генерал к Гане, который тем временем вынул из своего портфеля и по-

---

<sup>2</sup>Надо заметить, что вообще понятие «образованность» в романе подчеркнуто шире его «книжного», школьной выучкой достигаемого, содержания. Поэтому о том же князе, представляя его, генерал Епанчин может сказать: «Он почти как ребенок, впрочем, образованный» (6, 60) или «человек образованный, но погибший», как скажет тот же генерал по поводу предложения, сделанного Настасьей Филипповне (6, 195).

дал ему фотографический портрет большого формата, — ба! Настасья Филипповна!» (6, 33) Далее следует развернутый разговор генерала Епанчина с Ганей, приоткрывающий прагматический, так сказать, заочный план событий, и вновь возвращение к портрету, а значит, и к личному измерению происходящего, — возвращение через князя, который «слышал весь этот разговор, сидя в уголке за своею каллиграфическою пробой. Он кончил, подошел к столу и подал свой листок. — Так это Настасья Филипповна? — промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на портрет. — Удивительно хороша! — прибавил он тотчас же с жаром. На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина» (6, 35).

Сюжетная «пограничность» двух способов выражения красоты в романе — в каллиграфическом искусстве и в изображении человеческого лица — отчасти их сближает, но, вместе, понуждает увидеть и глубокое между ними различие. Сближает, ибо ведь и каллиграфия существенно характерологична: «Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно...», — отмечает, например, Мышкин. Или: «Этот шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. <...> И, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!» (6, 38, 39)

Но выражение — не есть еще лицо: характер типологичен, лицо единично. Характер (с греческого) — «отпечаток», «след», но не изображение лица.

Это в каком-то смысле соревнующее «лицу» или, точнее, стремление явить и объяснить красоту именно в лице, — диссонирующее с ведущей волей художественного события в романе, каллиграфическое от «лица» воздержание отсылает нас к особому рода культурно-эстетическому сознанию. Это культурно-эстетическое сознание, в интересующем нас аспекте, формируется на почве восточно-православной монашеской традиции. О ней, в романе Достоевского, напоминает читателю неоднократно повторенное, как эхо отзывающееся на первых страницах книги, выражение каллиграфической пробы князя Мышкина: «смиранный игумен Пафнутий руку приложил». Но от русской монашеской традиции, на которую непосредственно указывает приведенный каллиграфический образец, нельзя не обратиться к ее истокам — в культуре Византии. «Каллиграфия, то есть искусство красиво переписывать рукописи, имела, — отмечает видный отечественный византист, — широкое распространение у византийско-восточных монахов. Они смотрели на переписку рукописей как на дело благоугодное и святое, своего рода подвиг. Некоторые составите-

ли монашеских уставов прямо предписывали инокам, в свободное от молитвы и ручных трудов время, заниматься или чтением, или переписыванием старинных книг церковно-религиозного содержания»<sup>3</sup>.

Почему же все-таки мы имеем в виду культуру византийскую, если даже в ареале одной только христианской ойкумены речь идет по меньшей мере еще и о русском монашестве — и его каллиграфическом монашестве?<sup>4</sup> Не только пото-

<sup>3</sup> Житие иже во святых отца нашего Григория Синаита. Пер., предисл. и комм. И.И. Соколова. М., 1904. С. 82.

<sup>4</sup> См. об этом: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 215. Уже у самых истоков византийской культуры мы встречаем один (но не единственный, конечно) любопытный образец тонкого, противоречивого, но живого сочетания самой взыскательной, исторически напряженной и драматичной, монашеской настроенности и разнообразной книжной искусственности, отмеченной, тогда еще достаточно динамично, и культурой античной школы. Речь идет о дворце императора Феодосия Младшего, о порядках, заведенных здесь благочестивой сестрой императора Пульхерией и о нем самом. «...В императорском жилище, — пишет известный византист Шарль Диль, опираясь на свидетельства древних церковных историков, — с утра и до ночи раздавалось пение священных песен и все предавались благочестивым упражнением. Вместо блеска церемоний и великолепия парадных костюмов, вместо радостных кликов приветствий и церемониального марша слышалось только однотонное псалмопение, чтение молитв, видны были только темные одеяния священников и монахов. Очищенный от развращенных придворных, бесчестивших его, руководимый во всех делах своих советами мудрыми и святыми, дворец, казалось, был отмечен совсем новой печатью. <...> И в обширных покоях священного дворца, некогда кишевших интригами, веяло теперь отовсюду благочестием, милостью, отречением от мира. Таков был дух, в котором Пульхерия воспитала юного Феодосия. Очень просвещенная сама (она знала по-гречески и по-латыни, а это одно уже составляло редкое явление в те времена), она окружила его превосходными учителями и самыми отборными товарищами. И царевич воспользовался хорошими уроками, преподанными ему. Действительно, это был очень просвещенный молодой человек. Он знал языки греческий и латинский, астрономию, математику, естественную историю и еще многое другое; он рисовал и писал красками и любил иллюстрировать прекрасными миниатюрами имевшиеся у него рукописи. Он также любил читать и составил себе обширную библиотеку; вечером он работал до поздней ночи при свете лампы, модель которой он сам изобрел. За все это он заслужил прозвище, данное ему историей: Феодосий Каллиграф. Но еще больше заботилась Пульхерия о нравственном воспитании своего брата. Он был очень благочестив, охотно пел с сестрами гимны, правильно постился два дня в неделю и любил вступать в споры с богословами» (*Диль Ш.* Византийские портреты. М., 1994. С. 32, 33).

Нельзя притом не припомнить, что супругой Феодосия II становится дочь преподавателя Афинского университета Афинаида-Евдокия, несомненно, содействовавшая образованию, в 425 году, Константинопольского университета. А с другой стороны, «чрезвычайно характерными для V века фактами нужно признать, — отмечает Ф.И. Успенский, — развитие отшельничества, пустынножительства и всякого рода подвижничества... В эту эпоху жили знаменитые столпники, десятки лет проводившие на высоком столпе, как Симеон, Даниил и другие» (*Успенский Ф.И.* История

му, что особенности «византийского» имеют здесь преимущества исконности, но, прежде всего, — по причине более глубокой, емкой и адекватной именно «византийскому опыту» соотносительности «каллиграфического мотива» в романе Достоевского с ведущей характеристикой его главного персонажа, в особенности с тем в нем, что как бы мерцает (то обнаруживается, то скрывается) в понятии «идиот».

С самого начала ясно, что эта соотносительность (искусства каллиграфии и «идиотичности») парадоксальна — и сама по себе, и, тем более, в смысловом пространстве романа Достоевского. В условно-разоблаченном виде, в данном случае отвлеченном как от художественной ткани романа, так и от его уникального положения в корпусе византийской духовной культуры. Названный парадокс представляет собой феномен своего рода «книжной некнижности» или «некнижной книжности». Ведь, очевидно, что искусство каллиграфии ближай-

---

Византийской империи IV–IX вв. М., 1996. С. 129). Кроме того, это эпоха исторически краткого и потому особенно напряженного промежутка между III (431 г.) и IV (451 г.) Вселенскими соборами, — потребовавшая небывалых по силе и глубине богословских прозрений.

Неоднозначное сопряжение навыков книжной культуры с аскетическим настроением у императора Феодосия II осложнено в нем, конечно, еще и призыванием и достоинством властителя: он — царь. В таком сочетании власть обыкновенно — и в случае с Феодосием Младшим это фактически так — потесняется в своем собственно-силовом выражении, оскудевает как «господство». Но истощаясь в этом своем измерении, власть — в ее христианском опыте — не утрачивает своей действенности; она становится способной, как раз в этом отказе от «господства», символизировать «царство», в котором побеждает любовь. Примеры «слабых» властителей, отказавшихся от политического расчета (от «силы») в пользу молитвы и монашеской преданности воле Божией, — известны как в византийской, так и в русской истории. Конечно, слабость слабости рознь, и жертвенное смирение перед волею Божией не то же, что циничная или малодушная податливость давлению обстоятельств. Кроме того, принимая во внимание природу и опыт византийско-русской святости, нельзя не увидеть сближения самой воли к отказу от достоинства властителя, от преимуществ власти, с подвигом юродства. Не оно ли, не юродство ли — как глубинное, едва ли не универсально-значимое качество святости («не-отмирности») обуславливает и странное на первый взгляд сближение «княжеского» и «монашеского» достоинства, а также тот факт, что, как заметил Ф.И. Буслаев, «круг русских святых ограничивается, за немногими исключениями, князьями и монахами» (*Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Философия русского религиозного искусства. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. Вып. 1. С. 118*).

А в перспективе этого сближения — «царственности», монашества и юродства, у истоков которого стоит образ самого Христа, — получает свое место, свое особое значение и герой романа Достоевского — князь Мышкин: княжеское благородство соотносено в нем со свободой от «мудрости века сего» и от опыта внутренней сопричастности его страстной стихии.

шим образом сопричастно культуре книги. В понятии же «идиот»<sup>5</sup> менее очевидно, но, в одном из этих смысловых слоев, достаточно устойчивым и решающим образом закреплено и значение «некнижности», неслучайной, а иногда и осмысленно укорененной в перспективе культуры «опрошенности» и «обособленности» от ее школьных, доступных для методической выучки, систематически и общезначимо репрезентируемых характеристик.

В византийском житии преподобного Симеона Нового Богослова мы находим один из выразительных примеров подчеркнуто парадоксального сочетания *незавершенности* школьного образования (он постигает только «начала») и каллиграфической одаренности (он «научился очень красиво писать и овладел даже наипрекраснейшим искусством скорописи»). Принципиально важно, что «в прохождении светской науки» преподобный Симеон «не то, чтобы вообще пренебрег ею, но лишь концами пальцев едва коснувшись проистекающей от нее пользы и выучив только так называемую грамматику, все остальное, что разумеют под светской наукой, отверг», в том числе и изящество риторического искусства. Но все это не мешает ему, однако, когда необходимо, выражаться «изысканным и красочным слогом»<sup>6</sup>. Последнее же объясняется тем, что «он обрел свое сердце источающим в премудрости Божией потоки божественной благодати, и отныне он уже не принадлежал себе, но божественная благодать, целиком его захватившая, сделала язык его “*трьостью книжника-скорописца*” (Пс 44:2), а разум — источником божественной мудрости (Вар 3:12). Поэтому, хотя он был совершенно несведущ в светских науках, он стал богословствовать, словно любимый ученик...»<sup>7</sup>.

Таким образом, «книжность» (в широком смысле — власть над стихией слова), которой преподобный Симеон в значительной мере пренебрег в порядке своего светского обучения и его школьной дисциплины, воспримется им в порядке благодати и, конечно, при этом не только наполняется обновленным содержанием, но и приобретает дополнительное качество — качество дара.

Чтобы острее почувствовать парадокс «некнижной книжности», надо, конечно, припомнить, что уже в Священном Писании Нового Завета мы встречаем лаконичное (византийским богословием и гимнографией живо подхваченное)

<sup>5</sup>См.: *Едошина И.* Культурный архетип «идиота» и проблема «лабиринтного человека» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999.

<sup>6</sup>Житие и подвижничество иже во святых отца нашего Симеона Нового Богослова // Церковь и время. 1999. № 2 (9). С. 152, 171.

<sup>7</sup>Там же. С. 170.

свидетельство о том, что у самых истоков христианской традиции, принадлежность к которой даже в глазах исповедников ислама все еще обеспечивала христианам статус «людей Писания», — у истоков самой христианской традиции стояли «люди некнижные и простые». Именно так ἀγράματοι ... καὶ ἰδιῶται говорит об апостолах Петре и Иоанне книга Деяний (4:13).

Но в том-то и дело, что, если в древнерусской культуре «а-грамматизм» был почти однороден, элементарен и сравнительно последователен<sup>8</sup>, то в Византии, применительно к целокупному выражению ее культуры, речь должна идти о парадоксальном сочетании в ней «некнижной опрошенности» (как бы «безвидности») и «книжной украшенности», своего рода интеллектуально-эстетической щедрости и выразительности.

Конечно, и в древнерусской версии речь идет во многом о противопоставлении «еллинским борзостям» именно «книг благодатного закона», но последние мыслятся и воспринимаются в такой абсолютной свободе от всякой культурной естественно-интеллектуально-эстетически выработанной изысканности, что совпадение наименований — книжности «еллинской» и книжности христианской — в таком случае служит лишь крайней поляризации их внутреннего смысла. «Простота, государь, о Христе созидает, — пишет протопоп Аввакум, — а разум от риторичества кичит. Попросим мы с тобою от Христа, Бога нашего, истинного разума, како бы спастится, да наставит нас Дух Святыи на всяку истину, а не риторика з диалектиком»<sup>9</sup>.

Древнерусская культура, в указанном отношении, иной раз оказывается не вполне свободной даже от инерции сползания к опрошенности «кинического» типа, где верх берет уже воля к противостоянию культуре *как таковой*. Самая воля к такому противостоянию силится укорениться в природе *как таковой*. Исходная же посылка для такого противопоставления культуры и природы и состоит в допустимости мыслить и, главное, переживать культуру и природу — *как таковые*, то есть свободные от истории. Так что «а-грамматизм», в этом случае, принципиально предварен а-историзмом<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup>См. об этом: Успенский Б.А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI–XVII вв.) // Литература и искусство в системе культуры. М., 1998; Живов В.М. Особенности рецепции византийской культуры // Живов В.М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М., 2002.

<sup>9</sup>Успенский Б.А. Отношение к грамматике... С. 213.

<sup>10</sup>Только с учетом этого становится понятной, например, та масштабная критика культуры, которая была предпринята Л.Н. Толстым и тот тип «опрошения», который он демонстрирует именно на началах тотального а-историзма, по силе допущения принципиальной возможности видеть,

Византийская культурная традиция (по крайней мере, в своем монашеском, нас по-преимуществу интересующем изводе) на первый взгляд, также достаточно радикально решает вопрос о соотношении восходящей к языческой античности «книжности» и обоснованной монашескими обетами «простоты».

«Вопросил однажды авва Арсений, — рассказывает сборник древних отеческих апофтегм, — одного из египетских старцев о своих помыслах. Это увидел некоторый брат и спросил его: авва Арсений! почему ты, будучи столько сведущ в учености Греции и Рима, вопрошаешь о своих помыслах этого, чуждо-го всякой учености? Арсений отвечал: науки Греции и Рима я знаю, но еще не узнал алфавита, который преподается этим, ничего не знающим в учености мира»<sup>11</sup>. А в житии преподобного Антония Великого, написанном его современником и другом свт. Афанасием Александрийским и получившем значение исходного образца для этого рода писаний, — так же ярко и принципиально «некнижность» великого подвижника противопоставлена жизненно бесплодной философии языческих эрудитов. Когда они (языческие эрудиты) «встретились с ним на внешней горе <...> и думали осмеять его в том, что не учился он грамоте, тогда Антоний спрашивает их: “Как скажете: что первоначальнее — ум или письменна? И что чему причиноу: ум ли письменам, или письмена уму?” Поелику же ответили они: “ум первоначальнее и он изобретатель письмен”; то Антоний сказал: “поэтому в ком здравый ум, тому не нужны письмена”. Этот ответ поразил и философов, и всех бывших при сем; и они ушли, дивясь, что в неученом нашли такую проницательность. Ибо Антоний не грубый имел нрав, как возросший и состарившийся на горе, а напротив того — был приятен и обходителен. Слово его растворено было Божественною солию; а потому никто не имел к нему ненависти, все же приходившие к нему паче о нем радовались»<sup>12</sup>.

Тем не менее, при бросающейся в глаза радикальности противопоставления «внешней мудрости» и Богооткровенного учения, их соотношение в самых разных — интеллектуальном, эстетическом и религиозном — измерениях византийской культуры оказывается достаточно тонким, исторически и нравственно-аскетическим напряженным и неоднозначным.

В перспективе византийской культурной традиции «книжность», как систематически возделанная «школьная» образованность, конечно, теряет свою

---

понимать и действовать, как бы минуя историю, игнорируя «историчность» самой исторической природы (или другими словами — несводимость человека к собственной своей природе).

<sup>11</sup> *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Отчник. Брюссель, 1963. С. 48.

<sup>12</sup> *Афанасий Великий, свт.* Творения. Т. 3. Сергиев Посад, 1903. С. 235.



былую самодовлеемость — свою религиозную оправданность. Но в том или ином своем качестве (как культура речи, мысли и письма) «книжное» наследие Античности, уже не довлея себе и своему, а оформляя иное и знаменуя большее, — воспринимается традицией культуры христианской.

Ум первичнее письмен, и к самой его «здравости» (т. е. его христианской, выше-естественной просвещенности) письма ничего не прибавляют, но в духовной солидарности ищущих спасение уже одно только записывание приобретает достоинство образа сопричастности святым отцам, а тем самым — знаменует, а отчасти и осуществляет, Предание. Вот почему один из носителей этого Предания назидает: «Если ты встретишь что-нибудь из творений св. Афанасия и нет у тебя бумаги, чтобы списать это; так ты спиши на свою одежду!»<sup>13</sup>.

А как мы уже знаем, мало того, что получена санкция на записывание (на культуру письма), это еще может быть изъяснено одним только дидактизмом церковной традиции, но некоторым образом оправданной и искомой оказывается возможность записывать красиво — благословляется каллиграфия. Эта возможность красоты письма (а так же красоты слога), живейшим образом сопричастная монашескому благочестию, весьма противоречиво соотносена, однако, с той почти необходимостью «небрежения словом» (а в пределе — молчания), которое так же сопутствует смиренному носителю христианского Предания и является для него нравственно-аскетическим условием подлинного высказывания.

Нетрудно заметить, что именно напряженное противоречие между монашеской аскезой («Мира красоту и яже в нем тленная оставив, преподобне...») и архитектурно-литургической явленностью торжества красоты и правды — существенно характеризует реальность христианской культуры в целом. «Юродство» апостольной проповеди, обнаженной от нарочитой речевой нарядности и словесной убедительности (1 Кор 1 и 2 гл.), и школьной выучкой усвоенное изящество риторико-гомилетического искусства оказываются-таки, как известно, противоречиво сопряженными почти у самых истоков христианской традиции.

Как же все это оказывается возможным, притом, что новозаветное благовестие почти не упоминает о «красоте», как бы наследуя, в этом отношении, то размежевание между подлинно существующим и наглядно изобразительным, которое идет от Ветхого Завета? Мессианское пророчество о «неимпозантности» Христа («Нет в нем ни вида, ни величия; и мы видели Его и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему» (Ис 53:2)) надолго (хотя и не навсегда)

---

<sup>13</sup> Иоанн Моск. Луг Духовный. Сергиев Посад, 1915. С. 54.

гда!) предопределяет в заметных слоях христианской традиции представление о «невзрачности» Спасителя, а значит, и о бессмысленности красоты, по крайней мере, в античном содержании этого понятия. «*Восходит солнце, настает зной, и зноем иссушает траву, цвет ее опадает, исчезает красота [ἡ εὐπρέπεια — благолепие] вида ее; так увядает и богатый в путях своих*» (Иак 1:11). Внутренняя нравственно-онтологическая устойчивость, конечная оправданность и целесообразность существования скорее противопоставлены здесь внешней благовидности, «украшенности» и, во всяком случае, никак положительно с ними не связаны. Да и славянский перевод последнего стиха 15-го Псалма, вынесенного нами в заглавие статьи, не является буквальным: и здесь речь идет, в первую очередь, не о «красивости» чего-либо, оку предлежащего, но о реальности бытия, в Боге нашедшего свою предельную насыщенность, окончательную осуществленность — утешение (τερπνότητες εἰς τέλος).

Если же нарядность полевых лилий и превосходит, по слову Спасителя, красоту царских одежд Соломона (Мф 6:28–30), то никакого самостоятельного значения это не имеет, — имеет же лишь достоинство повода к обнаружению безумия нашего маловерия, нашей озабоченности пищей, питием и одеждой, в то время как «*Бог так одевает*» даже полевую траву.

В таком же, без преувеличения говоря, укоризненном, «обличительном» и разоблачительном своде речений Христа Спасителя звучит и тема украшения.

*«Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты. <...> Горе вам, что строите гробницы пророкам и украшаете (κοσμεῖτε) памятники праведников...»* (Мф 23:27–29).

Пожалуй, особенно выразительно неуместность в христианском укладе бытия античного «косметизма» (как и «космизма», конечно; тем более, что различие это есть уже попутное следствие христианизации культуры), сказывается в Первом послании апостола Петра, одно из назиданий которого звучит так: «*Да будет украшением вашим на внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность (κόσμος) в одежде, но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно перед Богом*» (1 Петр 3:3–4). Русский перевод, с пояснительной целью, вносит в текст слово «красота», где оно изначально отсутствует, очевидно, как, в строгом смысле, неспособное объединить в себе свои «эстетико-косметические» характеристики с максимально свободным от всякой наглядности, как таковой, образом «богобоязненного жития» (1 Петр 3:2). Противопоставление «внешнего» и «внутрен-

него» — осевое и устойчивое в новозаветном решении темы красоты — приобретает здесь характер мистический, предельно табуирующий возможность какой бы то ни было, а значит, и эстетической, обнаруженности того «сокровенного сердца человека в неистлении кроткого и молчаливого духа», возделывание которого и составляет задачу подлинной христианской культуры.

Но если бы мы позволили себе остановиться на этой табуированности «наглядно-эстетического» для христианской аскезы, на этой радикальной для нее антитезе «внешнего» и «внутреннего», мы, при всей правдоподобности сказанного, оказались бы дальше от сути дела, чем прежде того, как заговорили о нем.

А дело в том, что «обнаруженность», в том числе и наглядно-эстетическая явленность, человеческой и космической экзистенции, ее конечных судеб, не только не противоречит «сокровенности» и «безвидности», но телеологически их предваряет, эсхатологически их формирует. Ведь «сокровенный сердца человек» — это человек, возрастающий «в меру возраста Христова», а мера эта задана Его воскресением, она эсхатологична. Гленный космос, «мир, лежащий во зле», не способен явить образ, не знает меры, которая была бы в пору возрастанию «сокровенного»: потому-то оно и сокровенно в мире. Но подлинная мера сокровенно возрастающего — во всецело осуществленном, свободном от всякой ограниченности (в том числе и ограниченности «внутренним») бытии Воскресшего. Эсхатологическая открытость — явленность всего внутреннего во всем внешнем — вот, конечно же, определяюще значимый горизонт христианской истории, в пределе своем — ее Суд и ее Торжество.

Эстетическое — все так или иначе культурно-освоенное, «темперированное» христианской традиции — насквозь эсхатологично: оно так и о том, что только еще грядет, только еще предвосхищается и только предвкушается, о Царстве, приходящем в силе, но еще не осуществленном в образе, о Царстве предображаемом.

Его — эстетического — символично-эсхатологическое присутствие не облачает тайны, в том числе тайны сокровенного делания, но, напротив, ее отграничивает, освобождает для себя самой, хранит в ней стяжание Божьего от подмены своим — человеческим — и утешает.

В этом смысле, значение и природа «эстетического» в христианской традиции теснейшим образом связаны с пневматологическим аспектом бытия Церкви. Дух Святой, обетованный Спасителем как Утешитель, Который «наставит на всякую истину» (или на истину во всем), исповедуемый «Господом Животво-

рящим» — и есть сокровенный божественный Источник всякой осуществленности и верный Свидетель того, что подлинная осуществленность есть осуществленность в красоте — в преизбытке бытия, свободного в Духе от всякой природной необходимости, точнее, от собственной своей «природы» как от необходимости.

Можно сказать, что как раз в пневматологическом измерении реальности Церкви «аскетическое» в ней, в определенном смысле, совпадает с «эстетическим»: «эстетическое» там («горè») — это то же самое «аскетическое» здесь («долу»), и наоборот. «Эстетическое» и «аскетическое» совпадают как икона ожидаемого, предвкушаемого и осуществляемого в истории (хотя и не осуществимого в ней) восстановления сущего в преизбытке бытия — в торжестве Пасхи. Понятое и переживаемое вне своей иконичности, «эстетическое» и «аскетическое» одинаково изменяют своей сути: «эстетическое» приобретает существенно хилиастический характер, в то время как «аскетическое» сближается с манихейски-самодовлеющей культурой «духа».

Вот почему именно в силу иконичности своей христианская аскеза именуется «художеством», а Церковь «украшается» кровью мучеников: «крест — красота Церкви». Но это притом, что, во-первых, сохраняет всю полноту значения трезвенное различие исторического и эсхатологического, а во-вторых, историческое очами веры увидено именно в перспективе эсхатологического, им руководимо и формируемо.

Эстетическое, изъятые из «обратной (эсхатологически ориентированной) перспективы»<sup>14</sup> церковного Предания, свернутое к «прямой перспективе» по-

<sup>14</sup>Понятие и самый феномен «обратной перспективы» (в его соотношении с перспективой «прямой») в техническом и смысле словом содержания одновременно раскрыт в классическом для настоящей темы исследовании о. Павла Флоренского. Возникновение «прямой перспективы» он связывает с «существом устремления воли», с пафосом «нового человека избавиться от всякой реальности, чтобы “хочу” законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантазмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки. Напротив, пафос античного человека, как и человека средневекового, — это приятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага, ибо бытие — благо, а благо — бытие; пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, а потому — объективность. Субъективизму нового человека свойственней иллюзионизм; напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (а корни его в Античности), как творчество подобию и жизнь среди подобию. Для нового человека, возьмем откровенное его признание устами марбургской школы, действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука *соблаговолит* [курсив наш. — А.М.] разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всеце-

тустороннего, неизбежно приобретает, как мы уже отметили, хилиастический характер — отпечаток собственных художественных (но всегда — и не только художественных!) усилий восхитить и предметно-чувственно явить торжество жизненного целого в его полноте и завершенности. Последовательно осуществленная художественная (но всегда — и экзистенциальная) воля к такому обладанию целым средствами одного только искусства (минуя историю и аскезу) приводит самое это искусство к своеобразному «нарциссизму»: к власти «приема», техники, формы, «репрезентируемых» в месте (а тем самым и вместо) бытия.

Но это уже приметы культурно-эстетического сознания Нового времени, времени тщательно стерилизующего признаки трансцендентного — в лице человека и облике истории.

Ф.М. Достоевский, остро и болезненно переживая названную тенденцию времени, ей духовно и художественно сопротивлялся. «...Нравственная идея, — утверждал он, — исходила всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью»<sup>15</sup>. Глубокий эсхатологизм Достоевского определяется, в первую очередь, не его апокалиптическими предчувствиями (хотя и противоречиво с ними связан), но верою в то, что «корни ваших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле, и взрастил сад свой, и возшло, что смогло взойти, и все возвращенное живет, но с чувством соприкосновения таинственным мирам иным» (ПСС, 15, 248).

Как человек жизненно приобщенный православной Традиции, Достоевский разделял с нею ее ключевые доктринально-литургические положения и ориентиры. В этом отношении неудивительно, что он внятно осознавал религиозный (а именно, пневматологический) характер подлинно эстетического, а с другой стороны — «помутнение эстетической идеи в человечестве» связывал с кризисом веры. «Дух Святой, — записывает Достоевский между строк черновики романа “Бесы”, — есть непосредственное понимание красоты, пророческое

---

ло входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым. <...> Древний и средневековый человек, напротив, прежде всего знает, что для того, чтобы хотеть, надо быть, быть реальностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться: он глубоко реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающемуся лишь со своими хотениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения» (*Флоренский П., свящ. Икононас. Избранные труды по искусству.* СПб., 1993. С. 203–205).

<sup>15</sup>Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1977. С. 16, 165. Далее в тексте ссылки на это издание: ПСС, том, страница.

сознание гармонии, стало быть, неуклонное стремление к ней»<sup>16</sup>. Но «если мы не имеем авторитета в вере и во Христе, то во всем заблудимся» (ПСС, 27, 85). Авторитет же этот, как хорошо известно, переживался Достоевским в глубоком согласии с природой православной Традиции, как живой Лик, не как формализованная инстанция или отвлеченная доктрина.

«А там-то и учения-то нет, — характеризует Достоевский Евангельскую историю, — там только случайные слова, а главное — образ Христа, из которого исходит всякое учение». (ПСС, 11, 192). И снова: «Но главное не в формуле, а в достигнутой личности, опровергните личность Христа, идеал воплотившийся. Разве это возможно помыслить?» (ПСС, 11, 193) И конечно — средоточие названной темы в том, что сам Достоевский называет своим «символом веры». Из письма Н.Д. Фонвизиной: «...Верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но и с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* [курсив наш. — А.М.] было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (ПСС, 28, 1, 176). Не устаешь изумляться, перечитывая эти слова Достоевского, сколько свободы (и с какой пророческой, может быть, пронизательностью) отпущено здесь «истине» (у Достоевского без кавычек!). Эта истина отвоевывает себе *действительность* вне Христа и имеет самые твердые, безоглядные (серьезные, ответственные ли — другой вопрос) намерения оставаться при этой *своей* действительности без Христа надолго, может быть, навсегда.

Усматривая «живой образ Истины» во Христе — Боге воплощенном, Достоевский не мог не осознавать и ключевое положение иконы в церковной Традиции<sup>17</sup>. Ведь «иконичность» христианской культуры, как мы уже отметили выше, существенно связана с ее эсхатологичностью, — с тем «касанием мирам иным», в котором Достоевский видел суть и оправдание бытия. Икона — священный топос, залог и свидетельство этого «касания» осуществленной в Боге (а значит, и явленной в красоте и как красота) реальности сущего.

Такое именно, религиозно-реалистическое, отношение к иконе выражено Достоевским в краткой, но недвусмысленной реплике на стихотворение А.Н. Майкова «Дорог мне перед иконой»: «Это одно из лучших стихотворе-

<sup>16</sup>Цит. по: Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 169.

<sup>17</sup>О значении иконы в жизни и творчестве Достоевского см.: *Боград Г.* Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. Нью-Йорк, 1998.

ний Ваших, — пишет Достоевский, — все прелестно, но *одним* [курсив наш. — А.М.] только я недоволен: тоном. Вы, как будто, извиняете икону, оправдываете; пусть, дескать, это изуверство, но ведь это слезы убийцы и т.д. Знаете, что мне даже знаменитые слова Хомякова о чудотворной иконе<sup>18</sup>, которые приводит

---

<sup>18</sup>Уже в первом полном издании писем Ф.М. Достоевского, под редакцией А.С. Долинина, это место было убедительно прокомментировано в том смысле, что речь здесь идет не о Хомякове, а об Иване Киреевском, слова которого о чудотворной иконе приводит А.И. Герцен в 4-й части «Былого и дум», в 3-й главе, откуда их и мог знать Достоевский. В его сознании образ Хомякова как бы накладывается на образ Киреевского в виду наличия у первого смежных высказываний и, в связи с изданием «Опыта катехизического изложения учения о Церкви», более широкой известности А.С. Хомякова как богослова. Надо, однако, заметить, что при том огромном значении, которое имеет Хомяков в деле оживления и углубления православного богословия в XIX в., он не был свободен от своего рода «психологизма» в истолковании, в частности, экклезиологической проблематики. Последнее сказалось, вероятно, и в том а-догматизме, который внятно просматривается в его отношении к иконопочитанию — оно возможно, но необязательно: «Можешь и без иконы спастись», — пишет Хомяков в вышеназванном «Опыте». Верно и глубоко восчувствовав тайну Православия как реальность «любви и единения», Хомяков как бы сместил пропорции — не дал полноты значения другой стороне дела, ибо не только истина догмата удостоверяется и осуществляется любовью, но и наоборот: любовь выверяется истиною догмата, в ней и ею освобождаясь от человеческой податливости, «близорукости» и страстности. От того же рода «психологизма» заметно не свободно, впрочем, и восприятие иконы, и иконопочитания Иваном Киреевским, слова которого приведены, как мы только что заметили, в 4-й части «Былого и дум»: «Я стоял раз в часовне, смотрел на *чудотворную* [курсив наш. — А.М.] икону Богоматери и думал о детской вере народа, молящегося Ей; несколько женщин, больные, старики стояли на коленях и, крестясь, клали земные поклоны. С горячим упованием глядел я потом на святые черты, и малопомалу тайна чудесной силы стала мне уясняться. Да, это не просто доска с изображением... Века целые поглощала она эти потоки страстных возношений, молитв людей, скорбящих, несчастных; она должна была наполниться силой, струящейся из нее, отражающейся от нее на верующих. Она сделалась живым органом, местом встречи между Творцом и людьми. Думая об этом, я еще раз посмотрел на старцев, на женщин с детьми, поверженных в прах, и на святую икону, тогда я сам увидел черты Богородицы одушевленными, Она с милосердием и любовью смотрела на этих простых людей... И я пал на колени и смиренно молился Ей» (Цит. по: *Достоевский Ф.М.* Письма в 4-х томах. М.—Л., 1930. Т. 2. С. 440). Субъективно-психологическому началу (или тому, что о. Василий Зеньковский называет «христианским натурализмом») просторно в этом проникновенном описании Ивана Киреевского, но есть в нем и иное: готовность расстаться с этой субъективно-психологической замкнутостью (или, точнее, с замкнутостью в субъективно-психологическом), оставить ее позади, а тем самым, и вчуже — своему непосредственному предстоянию Богородице, своей молитвенной к Ней обращенности. Есть это, одною верою вдохновляемое, движение в «место» предстояния — «умное место» ни на что не опертого (не «натурализуемого»), благодатию осуществляемого предстояния. Это «движение веры» было опытно изведено Ф.М. Достоевским, к нему он хотел бы побудить своего уважаемого корреспондента, но слова призыва («Храбрее, смелее, дорогой мой, уверуйте!») не вошли в окончательный текст письма, быть может, показав-

ли меня прежде в восторг, теперь мне не нравятся, слабы кажутся. Одно слово: “Верите Вы иконе или нет!” [Далее в первоначальной редакции было: “Храбрее, смелее, дорогой мой, уверуйте”].

Может быть, Вы поймете то, что мне хочется сказать, это трудно вполне высказать» (ПСС, 28, 2, 33).

Усилие, дерзновение и опыт веры оказываются существенно соотносены с реальностью иконы, как и наоборот: реальность иконы обращена к усилию веры и в ней осуществляется, хотя и не укореняется в ней. Икона, «даже после того, как она освящена, — говорит митрополит Антоний Сурожский, — делается святыней для того, кто стоит перед ней, тем, что она включена в тайну церковной святости. <...> Св. Иоанн Златоуст говорит, что когда ты хочешь помолиться, стань перед иконой, закрой глаза и молись Богу... Казалось бы, почему *стать перед иконой* [курсив наш. — А.М.] для того, чтобы закрыть глаза? Потому что только глазами веры, глазами духа мы можем войти в общение сквозь икону, даже не “через”, а сквозь икону, со Христом, с Божией Матерью, со святыми, которые изображены на ней»<sup>19</sup>. Мир романов Достоевского, как и мир самого Нового времени, выпал из той «включенности в тайну церковной святости», которая соблюдала сознание и бытие христианского Средневековья, верою укореняло его в реальности Боговоплощения, в опыте прикосновения вечному. Космос и история Нового времени изъяты из «обратной перспективы» церковного Предания, лишены — в том, как их переживает «новый» человек — своего «сквозного» измерения, своей сопричастности эсхатологическому смыслу. Утрата веры, отчуждение от источников бытия (каковые — в «касании мирам иным») непосредственно сказываются в разрушении образа человека, повреждении и помутнении в нем красоты его богоподобного лика.

Трагизм романа «Идиот» в том, что человеческое лицо в мире, где «охладела любовь», где души помрачены страстью обладания и гордыни, оказывается неспособным состояться как лик, осуществиться в красоте. Символический поцелуй князем Мышкиным портрета Настасьи Филипповны — это усилие духовного движения, усилие веры взойти к иконе человека, сквозь лицо — усмотреть лик. «... Вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (6, 42)

---

пись Достоевскому не совсем, в этом случае, деликатными. Он ограничивается более сдержанным указанием на невыразимость решающего содержания темы: «Может быть, Вы поймете то, что мне хочется сказать, это трудно вполне высказать».

<sup>19</sup> Антоний, митр. Сурожский. Берегитесь, братья мои, священники... // Церковь и время. 1999. № 2 (9). С. 36, 37.



Но этому хрупкому одинокому усилию веры противостоит в романе господство обезличивающей человеческую сущность страсти, агрессия страсти, торжествующая смертью. Самая возможность изобразить лицо как бы табуирована в мире, где лица поруганы или, по выражению Достоевского, «прокинуты» страстью. «Аглая Ивановна просила вас тогда нарисовать портрет “рыцаря бедного”, — обращается Коля Иволгин к Аделаиде, — и рассказала даже весь сюжет картины, который сама и сочинила, помните сюжет-то? Вы не хотели... — Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот “рыцарь бедный”

С лица стальной решетки  
Ни перед кем не подымал.

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» (6, 280–281).

У Достоевского эта прикровенность красоты — как искомой явленности сущего в лике, — ее растворенность в своем же, но не собственно-личностном содержании (сюжета или мотива), — залог ее подлинности, ее укорененности в своем эсхатологическом архетипе. И, напротив, «выпячивание» эстетического, слишком довлеющая себе наглядность красоты, прежде всего, человеческого лица, производят отталкивающее впечатление и нередко обнаруживают нравственную ущербность личности. Таково в «Идиоте» изящество Тоцкого; с некоторой нравственной расщепленностью связана в романе и утрированная «красивость» Гани Иволгина: «Это был очень красивый молодой человек, <...> стройный блондин, средневысокого роста, с маленькою, наполеоновскою бородкою, с умным и очень красивым лицом. Только улыбка его, при всей ее любезности, была что-то уж слишком тонка; зубы выставлялись при этом что-то уж слишком жемчужно-ровно; взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его, был что-то уж слишком пристален и испытующ». «“Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит и, может быть, никогда не смеется”, — почувствовалось как-то князю» (6, 27–28).

То же, в известной степени, относится к Свидригайлову и Ставрогину.

«Положительно-прекрасное» ускользает, «стыдится» изображения — там и тогда, где и когда господствует безобразие страсти и смерти, круговая порука которых сказывается у Достоевского в «рогожинской» теме романа «Идиот». Уже и самый вид дома Рогожиных — обезличенный, «без всякой архитектуры» — намекает на зловещий парадокс, своего рода, воплощенного (а тем самым — изображенного) безобразия. Предельным же выражением, узловым сре-

доточием смысловой композиции романа, ее наглядным символом является, конечно, картина Ганса Гольбейна. В пространстве рогожинского дома, как и в модусе «рогожинской» темы романа, эта картина занимает центральное место. «Вошли в большую залу. Здесь, по стенам, было несколько картин, всё портреты архиереев и пейзажи, на которых ничего нельзя было различить. Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со креста» (6, 246–247). Если же уточнять топику явленного этой картиной смыслового центра романа, то самая странность формы картины и необычность ее расположения «над дверью в следующую комнату» — как бы отсылают нас к образу православного храма, где над Царскими вратами, ведущими в алтарь, располагается изображение Тайной вечери. Там, в храме, таинство Евхаристической жертвы, «смертию смерть попирающей» и жизнь вечную источающей; здесь, в доме Рогожиных, и на картине Гольбейна, и в судьбах людей — обнаженное безобразие смерти, ее неумолимое, безлично-механическое торжество. Как там, в храме, движение за алтарную границу означает вступление в область предельной сакральности — присутствия Божия, так в романе, «вдруг», «внезапно», «порывчато» вступая в пространство «следующей комнаты», Рогожин, вместе с тем, врывается и в сокровенное князя: «А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога или нет?». И, «точно забыв свой вопрос», замечает: «А на эту картину я люблю смотреть... — На эту картину! — вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, — на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть! — Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин. Они дошли уже до самой выходной двери» (6, 247–248).

Картина Гольбейна, в точном смысле слова, и собственно эстетически, и религиозно, есть анти-икона. Намеренно анти-иконическое (как если бы Христос не воскрес! — 1 Кор 15 гл.) истолкование крестной смерти Спасителя находит в картине Гольбейна и свое максимальное выражение — ту самую свою, от церковного Предания и образа Христа в нем, освобожденную, «действительность», — и дополнительную убедительность «живого образа» смерти в ее природной, а потому — для разуверившегося сознания и тотально значимой необратимости. Утрата веры, единой «связующей мысли», и разрушение образа мира и человека совпали здесь в своем религиозно-эстетическом, а точнее — иррелигиозно-эстетическом выражении. Другими словами, десакрализация мира и человека (выпадение их из «включенности в тайну церковной свято-

сти») совпадает с их де-эстетизацией — с торжеством распада и смерти. Именно так, с характерным выпадом в адрес «иконического» веросознания, описывает в романе «картину Рогожина» Ипполит Терентьев: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились (!) изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки *еще* до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека *только что* [курсив наш. — А.М.] снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплое; ничего *еще* не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа (!), и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук» (6, 463)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup>Отечественный искусствовед прошлого столетия почти вторит герою Достоевского в описании картины Гольбейна: «Старые инвентари называли эту дерзкую картину “Мертвое тело с надписью Иисус Христос, Царь Иудейский”. Предание говорит, что Гольбейн здесь, действительно, точно срисовал утопленника, попавшегося ему на глаза. Картина безжалостна. Нарисованное с абсолютным реализмом тело лежит вытянутое, мертвое, со следами гниения, с закатившимися открытыми глазами, с открытым ртом. О какой “религиозности” говорить здесь! Прежняя, мистически настроенная живопись часто изображала Христа на кресте уродливым, корчащимся, сверхреальным. Но там явна руководящая тенденция — разжалобить, потрясти, убедить. Гольбейн же дает натюрморт, холодный, убеждающий в том, что такая смерть окончательна. Как эту с натуры гольбейнов мертвец поражает своей точностью. ”Лучше” не сделал бы ни один художник последующих времен» (Сидоров А.А. Ганс Гольбейн Младший. М., 1933. С. 30). Написанная в Базеле в 1521 г., картина Гольбейна являет собой эстетическое выражение той первой и, может быть, уже в силу своей доктринальной незавершенности, наиболее радикальной волны немецкой Реформации, которая подвергнет грандиозной критике градацию Церкви. Судя по всему, уже ближайшие следствия этой критики были довольно противоречивы: разрыв между «историческим» и «метафизическим» не мог, в себе самому предоставленном сознании, не оказаться столь необратимо великим, что опыт реальной «священной истории» должен был ограничиться недосыгаемо (и в этом смысле, бесконечно) далеким прошлым. «Священное» церковного Предания, от него самого последовательно эмансипируемое, проектируется внутрь человеческого сознания с неизбежной при этом «морализацией» (если не десакрализацией) его смысловой топики. «Достоверность» всего, субъективно-переживаемого — на первый взгляд парадоксально, но на деле вполне предсказуемо — соотносится с произволом в отношении ко всему объективно-бываемому. Так, в живописи,

В то время как Евангельская история — это неразрушимое ядро живого Предания — как бы вбирает в себя, остается открытой и зрячей, хотя и неподатливой в отношении к реальной возможности неверия (припомним троекратно повторенное «не поверили!» воскресного Евангелия от Марка), — уединенное сознание «нового» человека ни при каких условиях не желает расстаться с достоверностью своего старательно обособленного опыта. Именно такой, в существе своем исторической новизной не отличающийся, опыт имеет в виду евангельская притча, когда словами праотца Авраама утверждает: «Если Моисея и пророков не слушают, то если бы кто и из мертвых воскрес, не поверят» (Лк 16:31). Не поверят, ибо «достоверность» в модусе *уединенного* сознания едва ли не совпадает с «обособленностью». И нравственно, и экзистенциально-исторически все — в такого рода обособленном опыте и сознании — «уединилось» и «природа тут одна», и Христос бесконечно одинок в безысходной теснине смерти, так как и люди, «окружавшие умершего, которых тут нет ни одного (!) на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования» (6, 464). Это всеобщее взаимообособление, когда, как скажет в романе Лебедев, «связующей мысли не стало; все размягчилось, все упрело и все упрели!» (6, 430), — не только предвосхищает апокалиптическую катастрофу, но и ее предуготовляет — «помутнением эстетической идеи», превращением реальности. Так что и «природа мерещится при взгляде на эту картину [Гольбейна] в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое

---

господство «прямой перспективы», с одной стороны, в случае с Гольбейном, «ведет его к триумфу той завершенной в себе “вещественности”, к которой будет через 400 лет стремиться <...> европейская живопись» (Сидоров А.А. Ганс Гольбейн Младший. С. 20), но с другой стороны, оборачивается произволом художественного (и не только художественного) «иллюзионизма», покушающегося на самую эту, казалось бы отвоєванную у иконы, «вещественность». «Живопись на стене не должна забывать о плоскости стены, — говорит на эту тему А.А. Сидоров, — но фресковая живопись богатых швейцарских домов времени Гольбейна постоянно и принципиально нарушает эту закономерность. Всюду, где можно, она изображает на стене дома новые иллюзорные пространства, новую, не настоящую архитектуру, ломает стены вымышленными пролетами, заставляет зрителя видеть небо там, где он должен воспринимать прочность кирпичной кладки. <...> Гольбейн пишет на стенах Гертенштейновского дома ряд самых настоящих картин, превращая фасад в подобие театральной сцены или галерейной стены. Рядом с прорывами окон эта не настоящая, не реальная, то монохромная, то цветная, изображенная действительность производит странное <...> впечатление» (Там же. С. 21).

и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» (6, 464) Космос и история — и человек в них — утратили вертикальное измерение — то, для чего или, точнее, для Кого «Одного только и создавались», они «выпали из пазов» Божьего домостроительства, потеряли в него веру и в цепкой инерции всеобщего уединения связали себя круговой порукой страсти и смерти.

Разрушенная в картине Гольбейна икона Богочеловека («иконность» которой, заметим, едва напоминает о себе лишь невнятной надписью, именующей Христа-Царя) соотнесена в романе, среди прочего, и с «проектом» — «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как лечь на эту доску» (6, 74). «Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида, — странный будет сюжет, и какая же тут картина? — Не знаю, почему же? — с жаром настаивал князь, — я в Базеле недавно одну такую картину видел» (6, 74).

«Лицо <...> за минуту до удара гильотины» и «лицо *только что* [курсив наш. — А.М.] снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого» (6, 463) соотнесены как жизнь, которая уже знает о «своей» смерти («может быть, голова когда и отлетит, то еще с секунду, может быть, знает, что она отлетела, — каково понятие! А что если пять секунд!» (6, 76)), и — как смерть, еще не расточившая «своего» жизненного тепла. Этой парадоксальной соотнесенностью (жизни и смерти) в самую глубь темы всеобщего обособления вносится заметный диссонанс. Страсть, обособление, смерть по-прежнему руководят сюжетом романа, но его не исчерпывают — не покрывают до конца сюжетно обнаруженной энергии и полноты его смысла. Жизнь трансцендирует в область смерти, а смерть и даже убийство мыслятся и переживаются, если не в понятиях, то в «мифологемах» жизни. И что самое выразительное и значимое для Достоевского, так это — обнаружение названной соотнесенности (и как бы смежности) как раз там и тогда, где и когда особенно вызывающе проявляется агрессия распада или насилия.

Так, описание смерти Настасьи Филипповны не только не исключает, но в утрированной, полубезумием высвеченной форме углубляет и как бы обналичивает трагическую непреложность «пограничной» сопряженности жизни и смерти в человеческом сознании и опыте. Убийство мета-психологически должно быть мотивировано здесь стремлением (конечно, превратным) «сохранить», обрести

в «нетлении» — всецело и уже без борьбы за обладание<sup>21</sup>. «Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя... — Да, да! — с жаром подтвердил князь. — Значит, не признаваться и выносить не давать. — Ни-ни за что! — решил князь, — ни-ни-ни!» (6, 688) В этой «пограничности» или внутренней, экзистенциальной соотнесенности жизни и смерти, может быть, отдаленный, реликтовый и, конечно, исключительный, но зато, для Достоевского, уже абсолютно неразложимый (как бы естественный)<sup>22</sup> факт того «касания иным мирам», в котором одном только — источник и скрепа человеческого бытия. Даже в мире, где лицо человеческое не только не просветлено сиянием богоподобия (не запечатлено ликом), но обезображено и уничтожено страстью или насилием (лицо «мертвого Христа», «опрокинутые» лица Гани и Рогожина, «закрытое с головой» мертвое тело Настасьи Филипповны), — даже в таком, утратившем свое «иконическое» измерение, мире самое его безобразие, его болезнь трагически (и, может быть, апокалиптически) актуализируют у Достоевского реальность иного бытия.

Символический же образ прорыва к «высшему синтезу», конечному преображению бытия в красоте и гармонии, причем изнутри и даже *по причине* болезни и дисгармонии, — это эпилепсия князя Мышкина в романе... «В эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молнии. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясно и гармонично и радости и надежды, полное разума и окончательной причины» (6, 256). Опыт такого именно прорыва к эсхатологически предвкушаемой полноте бытия — его осуществленности в «красоте и молитве» — не ищет в романе Достоевского, так сказать, аподиктической убеди-

<sup>21</sup>Ср. замечание Л.В. Карасева об «избранных местах» исходного смысла в романе: «В самом начале — это портрет Настасьи Филипповны, в конце — ее тело, которое Рогожин пытается спасти от тления. А между ними — в центре оказывается “Мертвый Христос” Ганса Гольбейна, картина, от которой может “вера пропасть”» (Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 31).

<sup>22</sup>В связи с этим о. Василий Зеньковский не без основания говорит о своего рода «христианском натурализме» у Достоевского, о силе Святого Духа, как бы соприсущей миру, в конечном счете — об элементах социологии в творчестве писателя (Зеньковский В. *прот.* Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994).

тельности, но сохраняет значение «пророческого» символа. «Что же в том, что это болезнь? — решил он, наконец, — какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни? <...> Впрочем, за диалектическую часть своего вывода он не стоял: отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих высочайших минут» (6, 256, 257).

Экстаз, в том числе эпилептический, не представляя собою нормы или даже идеала, остается в мире, подчиненном пространству «прямой перспективы», замкнутому в своей посюсторонности и обособленности, — знаменем «окончательной причины» и полной осуществленности бытия. Но если даже отвлечься от аномальности эпилептического опыта (ведь искать «восторга и исступления» как «великого дара Божьего» учит у Достоевского и старец Зосима), экстаз все-таки сохраняет значение лишь «прорыва» и, может быть, символа, но не пути<sup>23</sup>.

Что же касается князя Мышкина, то в нем экстазическое приобщение «высшему синтезу», конечно же, контрастирует не только с болезненными последствиями эпилептического припадка, но и с тем «отсутствием жеста», которое лишает его «проницательность» действенной силы, а его самого делает беззащитным перед стихией страсти и насилия.

«Я не имею права выражать мою мысль, — сознается князь, — я это давно говорил; я только в Москве, с Рогожиным, говорил откровенно... Мы с ним Пушкина читали, всего прочли; он ничего не знал, даже имени Пушкина...»<sup>24</sup> Я

---

<sup>23</sup> «“Святому безумцу” князю, также как Дон-Кихоту, дано предвосхищение рая, но путь к нему не указан. Оба проповедуют экстаз, но разве экстазу можно научиться?» (*Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 405).

<sup>24</sup> Упоминание Пушкина в приведенном контексте, как и присутствие «пушкинской» темы в романе вообще, более чем симптоматично. Иерархическая уравновешенность пушкинского нравственно-эстетического космоса, как бы ни в чем и ни при каких условиях жизненного сюжета не изменяющего своей библейской, книгой Бытия освященной, простоте и достоинству, эта «иерархическая уравновешенность», в некоей религиозно-эстетической предваренности, угадывается и в романе Достоевского. Она в том, что, по слову современного филолога, «относится к исходному смыслу — идеальной структуре, *онтологическому* ожиданию, сбывающемуся [и являющемуся. — А.М.] в тексте романа, но *само* текстом не являющееся» (*Карасев Л.В.* Вещество литературы. С. 30). «Содержание» этого «онтологического ожидания» может сказываться в деталях и мотивах третьей ступени сюжетной значимости, — таких, однако, которые, в силу своей символической причастности глубинным слоям культурной традиции, получают «вещное» значение в

всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную* [курсив наш. — А.М.] идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею. Чувства меры тоже нет, а это главное; это даже самое главное...» (6, 624) Чуть позже Мышкин спросит: «Искренность ведь стоит жеста, так ли? Так ли?» (6, 625) — спросит и тем самым отграничит способности прирожденно (и в этом смысле, естественно) данного от возможностей, обретаемых в пути и подвиге.

К. Мочульский напишет об особенном положении романа «Идиот» в творческой эволюции Ф.М. Достоевского: «Доселе он работал над *динамической* [курсив наш. — А.М.] концепцией, согласно которой образ Божий человеку не дан, а задан; путем страшных испытаний, страданий и борьбы, быть может, даже путем греха и преступления сильная личность возвышается до раскрытия в себе образа Божия и достигает святости. Эта концепция ему не удавалась. <...> Христианская мистерия спасения подменялась трагедией судьбы. Чем глубже проникал он в тайну человеческой “самости”, тем сомнительнее и туманнее виделось ему это восхождение *ad astra*.

Оставалась концепция *статическая* [курсив наш. — А.М.] — личность уже рождается “прекрасной”. Образ Божий светится в ней от начала, как *gratia gratis data*.

Безблагодатному сильному человеку, в поте лица *зарабатывающему* [курсив наш. — А.М.] святость, противопоставляется благодатный образ прирожденного праведника»<sup>25</sup>.

Но как мы уже отметили, эта «прирожденная праведность», во-первых, отягощена в романе «Идиот» душевной болезнью (или болезнью, имеющей и душевные последствия), а во-вторых, имеет значение «содержания», не овладевшего адекватной «формой» для своего выражения и воплощения, — страдающего отсутствием «жеста».

В этом смысле, художественная воля Достоевского, ищущая изобразить «положительно-прекрасного человека», лицу одного персонажа усваивающая значение смыслового центра, «связующей идеи» романа («Целое у меня выходит

---

тексте. В таком случае, «вещное слово» введено, но не как слово актуальной романной реальности, осуществляющейся здесь и сейчас, и оформленной в конкретную сюжетную ситуацию, а как слово, исходящее из сюжета — да и вообще, текстуально — неразвернутых глубин совершающегося в романе смылособытия. См.: Новикова Е. Христианские тексты и проблема софийности романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999. С. 24.

<sup>25</sup> Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 389.



в виде героя», ПСС, 28, 2, 241), — такая воля равносильна стремлению сохранить качество «иконы» в театрализованном (развернутом и выстроенном в согласии с обыденным опытом) пространстве «прямой перспективы», где властвует уже не «золото» присносущного бытия<sup>26</sup>, а светотени мятущегося существования.

Борьба «динамической» и «статической» концепции в нравственно-эстетических усилиях изобразить «идеал» знакома не одному Достоевскому, но у него, с особой остротой, эта борьба привносится и во внутреннее пространство романа «Идиот», противоречиво оформляя структуру центрального образа, притом, что образ этот, по слову писателя, «поставлен как целое». Вот почему и здесь, в «Идиоте», нельзя не увидеть, как «христианская мистерия спасения подменяется (или, по меньшей мере, осложняется) трагедией судьбы. Вся напряженность и непредсказуемость «динамического» в романе служит лишь к обнаружению непреложности, хотя и неоднозначности, даже полярной иногда противоречивости, «статического». «Переноса борьбу хаоса и космоса внутрь человеческой личности, — пишет Е.М. Мелетинский, — Достоевский задумал “Житие великого грешника”, который в опыте собственной личности преодолел демоническое начало и пришел к добру и гармонии. Однако, Достоевскому в его великих романах так и не удалось изобразить этот процесс гармонизации во времени...»<sup>27</sup>.

Понятно, что вопрос о «гармонизации» бытия — не вопрос художественных только, но и исторических возможностей человека. Известно это, хилиастически окрашенное (хотя этически и объяснимое), нетерпение, с которым ставят этот вопрос герои Достоевского и он сам: «Все замутилось! — записано в черновой рукописи “Преступления и наказания” под заголовком “Капитальное”. — Где же обетование, что пребудет “Дух вовеки”, что пребудет до скончания мира Христос и что, стало быть, уже не уклонится в своем развитии с пути человечество?» (ПСС, 7, 191) В этом характерном «стало быть» — христиански неоправданное, рискованное сокращение в первую очередь аскетического, а потом и исторического зазора, расстояния и различия между двумя планами бытия: «статическим» и «динамическим» — планом эсхатологически безусловной осуществленности во Христе торжества правды, добра и красоты и планом нравственно-исторической и художественной к нему устремленности и аскети-

---

<sup>26</sup>Ср.: Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 44, 45.

<sup>27</sup>Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001. С. 18.

ческой верности этому, только вызревающему, но не осуществимому в «прямой перспективе» посястороннего, торжеству.

Но в романе «Идиот», при всей его «фантастичности», этот зазор, это аскетически значимое напряжение между идеалом мучительно искомой осуществленностью в красоте и динамикой самого искания красоты, усилиями ее обрести, — все-таки сохраняется; Достоевский, может быть, в отличие от своего героя, знает, что «рай — трудная вещь» (6, 385). Сохранить в романе трудное равновесие между религиозным заданием (идеалом) и художественными возможностями его воображения удастся Достоевскому в силу, прежде всего, аскетического (в своем роде), «пушкинского» воздержания от соблазнов дидактического решения главной темы «Идиота». В этом смысле симптоматично уже то, что сакраментальная фраза «красота мир спасет» звучит и повторяется в романе (отчасти по подобию непритязательного «игумен Пафнутий руку приложил») только косвенной речью, а князь Мышкин говорит о прочтении «всего Пушкина» именно тогда, когда исповедует отсутствие у себя «жеста» и «меры» — этих признаков и условий подлинной, свободной от хилиастической нетрезвости учительности.

И, конечно, в этом же смысле — воздержания от поспешной, инфантильно-нетерпеливой хилиастичной идеализации человеческих возможностей приобщиться Красоте — должна быть прочтена и «каллиграфическая» тема в романе.

Красота, так, каллиграфически, о себе намекнувшая, — запечатленная в знаке, но не раскрытая, не воплощенная, не просиявшая в лице, — такая Красота помнит о своем небесном происхождении и не имеет «зде пребывающего града». Она творит и здесь, на земле (она-то и творит, ибо Красотою совершается все подлинно совершающееся!), но только «рука об руку» с монашеским подвигом — с искусством аскезы, невыразимым исчерпывающе средствами человеческого искусства, — как и сама эта Красота. Ведь, как мы помним, они — «эстетическое» и «аскетическое» — «иконически» или эсхатологически едины: «Красота в деснице Твоей в конце» (Пс 15:11).

### Источники и литература

1. *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа.* М., 1973.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
3. *Антоний, митр Сурожский.* Берегитесь, братья мои, священники... // *Церковь и время.* 1999. № 2 (9).
4. *Афанасий Великий, свт.* Творения. Т. 3. Сергиев Посад, 1903.
5. *Боград Г.* Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. Нью-Йорк, 1998.
6. *Буслаев Ф.И.* Общие понятия о русской иконописи // *Философия русского религиозного искусства. Антология.*/Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. Вып. 1.
7. *Диль Ш.* Византийские портреты. М., 1994.
8. Достоевский Ф.М. Письма в 4-х томах. М.–Л., 1930.
9. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1977
10. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10-ти томах. М., 1957.
11. *Едошина И.* Культурный архетип «идиота» и проблема «лабиринтного человека» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999.
12. *Живов В.М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002.
13. Житие и подвижничество иже во святых отца нашего Симеона Нового Богослова // *Церковь и время.* 1999. № 2 (9).
14. Житие иже во святых отца нашего Григория Синаита. Перевод, предисловие и комментарий И.И. Соколова. М., 1904.
15. *Зеньковский В., прот.* Проблема красоты в миросозерцании Достоевского // *Русские эмигранты о Достоевском.* СПб., 1994.
16. *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Отчник. Брюссель, 1963.
17. *Иоанн Мосх.* Луг Духовный. Сергиев Посад, 1915.
18. *Карасев Л.В.* Вещество литературы. М., 2001.

19. *Мелетинский Е.М.* Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001.
20. *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
21. *Новикова Е.* Христианские тексты и проблема софийности романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999.
22. Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.
23. *Сидоров А.А.* Ганс Гольбейн Младший. М., 1933.
24. *Успенский Б.А.* Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (16–17 вв.) // Литература и искусство в системе культуры. М., 1998.
25. *Успенский Ф.И.* История Византийской империи IV–IX вв. М., 1996.
26. *Флоренский П., свящ.* Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993.