



© 2026. Татьяна Касаткина

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Другой музей: Принципы создания музея произведений Достоевского.

*Как показать произведения Достоевского
не через образы, созданные иллюстраторами и режиссерами,
а через образы, на которые смотрел
и которые воспроизводил в своем творчестве сам писатель¹*

© 2026. Tatiana A. Kasatkina

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

A Different Museum: Guidelines for the Creation of a Museum about Dostoevsky's Works.

*How to Present Dostoevsky's Works
Not through the Images Created by Illustrators and Directors,
but through the Images the Writer Himself Contemplated
and Reproduced in His Art*

¹ Частично (в той части, которая имеет отношение к роману «Преступление и наказание») статья будет также опубликована в готовящемся к печати труде «Роман Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”: современное состояние изучения».

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Музеи, посвященные жизни и творчеству Ф.М. Достоевского, в большинстве своем передоверяют право создания для своих посетителей визуального представления о его романах иллюстраторам его произведений. Однако чем экспрессивнее иллюстрации, чем больше они воздействуют на посетителя, тем с большей уверенностью можно сказать, что мы имеем дело с самовыражением художника посредством произведений писателя — а зачастую и за их счет. Но что делать и как можно по-другому выстроить столь важный для музейного пространства изобразительный ряд в музее писателя? В статье, на примере прошедшей в Италии (Римини) в 2012 году выставки «“Живет в тебе Христос”. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина», созданной на основе работ и по проекту Т.А. Касаткиной, рассказывается, как, вместо привычного собрания субъективных интерпретаций внешнего сюжета романов, представить посетителям источники образов Достоевского, позволяющие увидеть структуру образов в его романах и понять творческий метод писателя. Путь выставки может послужить материалом для лекций и уроков по творчеству Ф.М. Достоевского, позволяя наглядно и предельно концентрированно выявить самые фундаментальные и самые грандиозные идеи его творчества.

Ключевые слова: Достоевский, христианское искусство, икона и картина, выставка, принципы оформления пространства музея, структура образа, образ мира и человека, «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Мужик Марей», «Мальчик у Христа на елке», «Записки из Мертвого дома»

Для цитирования: Касаткина Т.А. Другой музей: Принципы создания музея произведений Достоевского. Как показать произведения Достоевского не через образы, созданные иллюстраторами и режиссерами, а через образы, на которые смотрел и которые воспроизводил в своем творчестве сам писатель // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 139–237. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237>

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Most museums dedicated to the life and work of Fyodor Dostoevsky entrust illustrators of his prose with the task of creating a visual representation of his novels for their visitors. However, the more expressive the illustrations and the more powerfully they affect the visitor, the more confidently one can say that what we are dealing with is the artist's self-expression through the writer's works — and often at their expense. But how might the visual dimension of a writer's museum — so crucial

to the museum space — be arranged differently? This article, drawing on the example of the exhibition “‘Christ Lives in You.’ Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings,” held in Italy (Rimini) in 2012 and conceived on the basis of Tatiana Kasatkina’s research and curatorial project, explores how, instead of the usual collection of subjective interpretations of the external plot of the novels, visitors might be presented with the sources of Dostoevsky’s images — sources that allow one to perceive the structure of those images in his novels and to understand the writer’s creative method. The path traced by the exhibition may serve as material for lectures and lessons on Dostoevsky’s work, making it possible to illuminate, in a vivid and concentrated form, the most fundamental and most far-reaching ideas of his art.

Keywords: Dostoevsky, Christian art, icon and painting, exhibition, principles of museum space design, image structure, the image of the world and of man, *Crime and Punishment*, *The Idiot*, *The Brothers Karamazov*, “The Peasant Marey,” “The Boy at Christ’s Christmas Tree,” *Notes from a Dead House*

For citation: Kasatkina, T.A. “A Different Museum: Guidelines for the Creation of a Museum about Dostoevsky’s Works How to Present Dostoevsky’s Works Not through the Images. Created by Illustrators and Directors, but through the Images the Writer Himself Contemplated and Reproduced in His Art.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 139–237. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-139-237>

В качестве зачина и постановки проблемы я приведу две цитаты Ю.Н. Тынянова из его написанной в 1929 году статьи «Иллюстрации»:

«Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она “роскошнее”, чем претенциознее, тем хуже» [Тынянов, 1997, с. 318].

«Мне могут возразить также, что существуют *сюжетные* вещи, в которых слово стерто, суть которых в сюжетной динамике, и что такие вещи от иллюстраций не пострадают. Однако это только так кажется.

Дело в том, что одно — *фабула*, другое — *сюжет*. Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем *фабульную* деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: “погоня за героем”. Фабульная значимость ее ясна — она “такая-то” в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста — деталь может занимать в развертывании сюжета (термин Викт. Шкловского) то одно, то другое место — смотря по **литературному времени**, уделяемому ей, и

по степени ее стилистического выделения. *Иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет*» [Тынянов, 1997, с. 317–318]².

В случае Достоевского и его двусоставного образа [Касаткина, 2015] с иллюстрациями все обстоит еще хуже: в рисунке, в отличие от текста, внешним образом, который должен, по замыслу и структуре текста Достоевского, проявлять внутреннее, это внутреннее уничтожается — причем неважно, решился ли иллюстратор остановиться на внешнем образе — или попытался «проявить» внутренний. В первом случае сотрется то, что словами текста безмерно увеличивает внешний образ, во втором случае иллюстратор пытается как-то наложить внутренний образ на внешний — и на месте грандиозности и величия появляется — во всех известных мне случаях — сентиментальность и слащавость.



Илл. 1. Один из финальных кадров сериала
«Преступление и наказание» (2007, режиссер Дмитрий Светозаров)
 Fig. 1. One of the final shots from the TV series *Crime and Punishment* (2007, directed by
 Dmitry Svetozarov).

² Здесь и далее в цитатах: курсив и полужирный курсив — выделено мной, полужирный шрифт — выделено цитируемым автором. — Т.К.

Посмотрим на образ Сони в финале сериала «Преступление и наказание» 2007 года, где режиссер старательно воссоздал ее **внешний** облик на основании описания, приведенного в романе. Этот внешний облик никак не способен вместить в себя грандиозность того ее лика, который вполне отражен в романном описании и раскрывается в отношениях к ней каторжных (показать которые режиссер не смог даже на «фабульном», по Тынянову, уровне). Между тем, для этого лика есть абсолютно адекватная «иллюстрация», проявляющая смыслы приданного героине Достоевским внешнего облика и задолго предвещающая создание великого романа Достоевского, которая и будет приведена в соответствующем месте моей работы.

Известные мне музеи Достоевского изобразительный материал для экспозиций берут, главным образом, двух видов: это старые (желательно — времени жизни писателя, или даже проживания или пребывания его) фотографии тех мест, где он жил и (реже) которые посещал — и это иллюстрации его произведений. Последние сам писатель никогда не видел, и исполнены они людьми других эпох (я употребляю это слово, казалось бы, не оправданное в ситуации не столь многого прошедшего времени, чтобы подчеркнуть радикальный культурный разрыв, произошедший между временем жизни Достоевского и временем жизни практически всех его иллюстраторов).

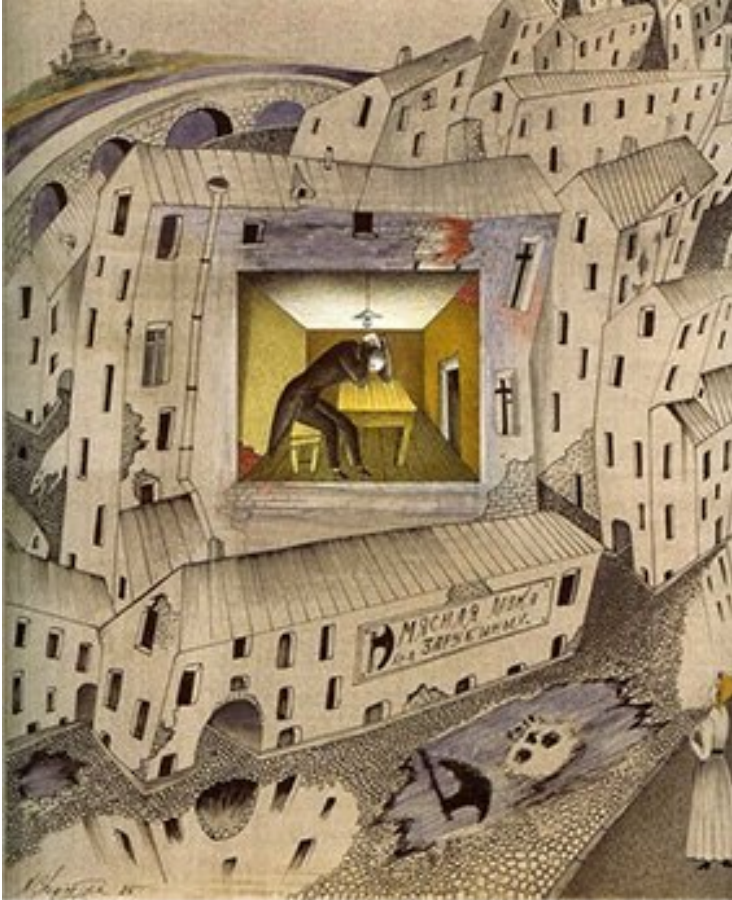
То есть — в случае *мест* оказывается интуитивно понятно — и теоретически обосновывается, что хорошо бы показать посетителю музея именно то, что видел писатель (а не то, например, что сейчас находится на этих местах), так как именно это поможет адекватному восприятию и его произведений, и его жизни.

В случае же *образов* произведений писателя посетителю предлагают преломленный через восприятие и жизненный опыт иллюстратора изобразительный ряд, в 99,9% случаев³ с гораздо большей интенсивностью (и адекватностью) передающий картину мира, жизненные реалии и философию именно иллюстратора, а вовсе не писателя. И можно с абсолютной уверенностью сказать, что чем более экспрессивны иллюстрации, чем больше они воздействуют на посетителя — тем очевиднее, что перед нами постижение

³ И предполагаемый 0,1% мне пока не встречался.

иллюстратором себя и своей эпохи посредством Достоевского, а не Достоевского и его произведений.

Посмотрим, к примеру, на «Эскиз к балету по роману Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”» (1985) Михаила Шемякина, приведенный в статье Валентины Борисовой [Борисова, 2023].



Илл. 2. Михаил Шемякин. Эскиз к балету по роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», 1985. Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Музейный центр «Московский дом Достоевского»

Fig. 2. Sketch for a ballet based on Dostoevsky's novel Crime and Punishment. 1985.

Vladimir Dahl State Museum of the History of Russian Literature. Museum Center
“Moscow House of Dostoevsky”

Совершенно очевидно, что перед нами не каморка Раскольникова, а допросная комната (НКВД или КГБ), как ее представляли себе шестидесятники (творческая оппозиционная интеллигенция 1960-х годов в СССР), *голая* комната: стол, скамья и лампа пыточно-го света. И что Раскольников еще ничего не успел совершить, кроме *мыслепреступления*, на которое с пугающей готовностью отзывается (или — еще вероятнее — на которое толкает его) вся окружающая его реальность: *Мясная* лавка братьев *Зарубиных*, топор с вывески которых направлен на череп, в виде которого, видимо, отражается в луже луна. Это талантливо, интересно, будоражит чувства и, может быть, даже будит мысль посетителя — но это не мир «Преступления и наказания» Достоевского — это мир Шемякина и его окружения, ожидающих наказания заключением за бунтарские мысли и жажду свободы.

Я взяла один, самый очевидный пример — но так можно разобрать все иллюстрации Шемякина, показав, насколько через его творчество мы постигаем именно его и его эпоху — а не Достоевского, что, в общем-то, при минимальном внимании к данной творческой ситуации, не может вызвать удивления (Шемякин, как известно, и Раскольникова рисовал со своими чертами⁴).

Эмоционально переживать себя и окружающую действительность и мощно выражать эти переживания через образы Достоевского — дело вполне законное, и очень хорошо, когда экскурсанты (и особенно — учащиеся) видят, что так можно — и с какой интенсивностью это возможно!

Важно при этом, однако, *не подменить* в их сознании мир и мысль Достоевского миром и мыслью одного из его иллюстраторов — при такой подмене исчезает и идея понимания Достоевского, и идея понимания себя посредством Достоевского: поскольку идеи эти перестают различаться, одно выдается за другое; острота и того и другого смазывается, поскольку уходит правда и ясное видение

⁴ На круглом столе, посвященном преподаванию «Преступления и наказания», проведенном в рамках международной конференции Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ РАН 2024 года, Ольга Юрьева очень точно сказала «о феномене миметического поведения, когда художники XX века чувствовали себя героями, вышедшими из романов Достоевского» [Касаткина, 2024, с. 314]. Но понятно, что *с уровня героя* текст невозможно постигнуть адекватно: с уровня героя «герою» не заметен (и, соответственно, им не может быть изображен) тот уровень его самого, который виден в нем с уровня авторского, который «ничтожного» человека открывает как вселенское существо.

происходящего. Такие экспозиции хорошо бы так и называть: «Достоевский в восприятии Михаила Шемякина», «Мысль и образ 1960-х, отразившиеся в иллюстрациях к произведениям Достоевского» и т.п. Но не говорить о том, что Шемякину удалось выразить *в полноте* метафизическую основу произведений Достоевского (как это сделал П.Е. Фокин в своей в иных отношениях ценной статье, подготовленной для тома «Роман Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”: современное состояние изучения») — потому что это прямая и очевидная неправда: метафизическая основа произведений Достоевского выглядит совсем иначе.

В случае Достоевского ситуация усугубляется тем, что в его романах в изображениях всех его героев проявляются *внутренние образы* — созданные на основе выразительных элементов христианского искусства, на которое *ежедневно* в поездках по Европе смотрел Достоевский — о чем мы и не знали бы, если бы не дневник и воспоминания А.Г. Достоевской⁵, поскольку для Достоевского это было самое обыденное повседневное дело, о котором странно было бы и упоминать. Выразительные элементы эти он старался максимально внятно воспроизвести словесными средствами — для того чтобы создать максимальную глубину образа, захватывающую и поражающую читателя. Ни один иллюстратор Достоевского не способен был воспроизвести эту глубину образа, поскольку неизбежно сосредоточивался на второй — повседневной, сиюминутной, «видимотекущей» его составляющей, упуская из виду то вечное основание, которое — благодаря иконе и картине — неустраимо вложил в свои образы Достоевский.

Приведу здесь еще раз уже не раз приводившиеся мной отрывки из «Воспоминаний...» А.Г. Достоевской, которые то ли не учитывают, то ли не знают, как можно использовать в экспозиции сотрудники музеев Достоевского: «...прожив два месяца в Милане, мы решили переехать на зиму во Флоренцию. Федор Михайлович когда-то бывал там, и у него остались о городе *хорошие воспоминания, главным образом о художественных сокровищах Флоренции*.

Таким образом, в конце ноября 1868 года мы перебрались в тогдашнюю столицу Италии и поселились вблизи Palazzo Pitti. Перемена места опять повлияла благоприятно на моего мужа, и мы стали

⁵ См. подробнее: [Касаткина, 2015, с. 5–113], [Касаткина, 2023, с. 120–135].

вместе осматривать церкви, музеи и дворцы. Помню, как Федор Михайлович приходил в восхищение от Cathedrale, церкви Santa Maria del fiore и от небольшой капеллы del Battistero, в которой обычно крестят младенцев. Бронзовые двери Battistero (особенно delta del Paradiso⁶), работы знаменитого Ghiberti, очаровали Федора Михайловича, и он, часто проходя мимо капеллы, всегда останавливался и рассматривал их [а там изображена подробная история Ветхого и Нового Завета — Т.К.]. Муж уверял меня, что если ему случится разбогатеть, то он непременно купит фотографии этих дверей, если возможно, в натуральную величину, и повесит у себя в кабинете <...>.

Часто мы с мужем бывали в Palazzo Pitti, и он приходил в восторг от картины Рафаэля “Madonna della Sedia”. Другая картина того же художника “S. Giovanni Battista nel deserto” (Иоанн Креститель в пустыне), находящаяся в галерее Uffizi, тоже приводила в восхищение Федора Михайловича, и он всегда долго стоял перед нею. Посетив картинную галерею, он непременно шел посмотреть в том же здании статую Venere de Medici (Венеру Медицейскую) работы знаменитого греческого скульптора (Cleomene) Клеомена. Эту статую мой муж признавал гениальным произведением» [Достоевская, 1987, с.205–206]. Учтем, что Анна Григорьевна (много лет спустя) вспоминает о тех произведениях, восхищение которыми она могла разделить с мужем (или обстоятельства его созерцания которых по тем или иным причинам ее очень встревожили). Достоевский — как показывают его тексты — вбирал гораздо больший объем художеств, в невероятном изобилии представленных в Европе, и во Флоренции особенно (Флоренция, как мы видим, именно поэтому и была избрана для долгосрочного пребывания).

Обратим внимание — здесь отмечены места, которые Достоевские посещают *постоянно, регулярно, изо дня в день*.

Но вот они уезжают из Флоренции: «Первый наш переезд был до Венеции, но дорогой, от поезда до поезда, мы остановились в Болонье и поехали в тамошний музей посмотреть картину Рафаэля “Святая Цецилия”. Федор Михайлович очень ценил это художественное произведение, но до сих пор видел лишь копии, и теперь был счастлив, что видел оригинал. Мне стоило большого труда,

⁶ Так в публикации. Не знаю, чья это ошибка, но речь здесь идет о La Porta del Paradiso, восточных вратах баптистерия. «Райской дверью» ее назвал Микеланджело за совершенство творения, а не за представленные на ней сюжеты.

чтобы оторвать мужа от созерцания этой дивной картины, а между тем я боялась пропустить поезд.

В Венеции мы прожили несколько дней, и Федор Михайлович был в полном восторге от архитектуры церкви св. Марка (Chiesa San Marco) и целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики [обратим внимание: там они смотрели картины, тут они смотрят византийские иконы — Т.К.]. Ходили мы вместе и в Palazzo Ducale, и муж мой приходил в восхищение от его удивительной архитектуры; восхищался поразительной красоты потолками Дворца дождей, нарисованными лучшими художниками XV столетия. Можно сказать, что *все четыре дня мы не сходили с площади San Marco*, — до того она, и днем, и вечером, производила на нас впечатление» [Достоевская, 1987, с. 208].

В Дрездене: «По мере того как подрастала наша Любочка и не нуждалась более в моем безотлучном присутствии, я получила возможность вместе с Федором Михайловичем *ходить* в картинную галерею» [Достоевская, 1987, с. 212].

Итак, через посредство образа Достоевский воспринимает и осваивает христианскую традицию европейской культуры. Его внимание и пристрастие к визуальной ее составляющей поразительно. В 1862 году, в первый раз выехав за границу, он так описывает свой маршрут в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Генуе, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и все это я объехал ровно в два с половиной месяца!» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 46]. В дальнейшем поездки становятся регулярными. Страхов наивно написал (и сколь многие приняли это за истину в последней инстанции...), что Достоевского «не занимали особенно ни природа, ни исторические памятники, ни произведения искусства, за исключением разве самых великих», в то время как он лишь не желал «осматривать по путеводителю разные знаменитые места» [Воспоминания современников, 1990, с. 442–443], а их со Страховым представления о «великих произведениях искусства» слабо совпадали. Теперь мы знаем, что именно занимало Достоевского, и почему (исключая м.б. Висбаден и Баден-Баден) он именно так построил свой маршрут.

Далее я хочу рассказать о примере экспозиции, которая была создана с учетом структуры образа произведений Достоевского и

фактов его поразительного внимания к религиозному изобразительному искусству Европы и России.

В 2012 году в Италии, в Римини, на 33-м всемирном католическом форуме «Митинг дружбы народов в Римини», проходившем в тот раз под лозунгом «Природа человека — это связь с бесконечностью», состоялась выставка «“Живет в тебе Христос”. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». Концепция выставки была создана мной и фундирована двумя моими книгами, вышедшими в 2012 году в Италии на итальянском языке: «От рая до ада: границы человека в творчестве Достоевского» [Kasatkina, 2012] и «Достоевский: священное в профанном» [Kasatkina, 2012a] (переводчик и редактор — Елена Маццола (Elena Mazzola), она же — общий куратор выставки). Художественным руководителем выставки, ее виртуальным архитектором стала Арина Борисовна Кузнецова. Научными кураторами подготовки экскурсоводов выставки в Италии стали филолог Уберто Мотта (Uberto Motta) и искусствовед Алессандро Роветта (Alessandro Rovetta). Для выставки в процессе полугодовой нашей совместной работы были подготовлены экскурсоводы — более 60 итальянских, русских, украинских, испанских студентов, аспирантов, молодых преподавателей, переводчиков — здесь не хватило бы места перечислить всех, как не хватит места перечислить и те совместные открытия, которые были совершены нами уже в процессе выставки — в ответ на самые неожиданные и великолепные вопросы, с которыми к нам обращались зрители. Особо нужно упомянуть группу студентов-архитекторов, строивших выставку своими руками и придумавших ряд очень удачных вещей для воплощения концепции, для ее максимального воздействия на зрителя.

Концепция, одновременно являющаяся идеальной экскурсией по выставке, была представлена в каталоге, вышедшем на итальянском, английском и испанском языках [Kasatkina, 2012b]⁷. За 6 дней форума выставку посетило более десяти тысяч человек, за это же время было продано четыре тысячи каталогов.

Приведенный далее путь выставки воспроизводит с некоторыми изменениями, дополнениями и комментариями опубликованное

⁷ На русском языке каталог не был опубликован и был частично представлен только в моем живом журнале: URL: <https://t-kasatkina.livejournal.com/73994.html> (дата обращения: 20.03.2025).

в каталоге. Внешние описания икон и картин вынесены в начало разделов и намеренно предельно минималистичны, потому что здесь нам важны не сведения *о* картинах и иконах, которыми так часто и удовлетворяются экскурсовод и зритель в современном музее: нам важны те сведения, которые несут они *сами в себе*.

Природа человека — это связь с бесконечностью

Путь выставки Живет в тебе Христос.

Достоевский: образ мира и человека: икона и картина

На внешней стене: Илл. 3. Портрет Достоевского, сквозь который проступает Лик Христов. Илл. 4. Икона «Адам у запертых дверей Рая». Илл. 5. Коптская икона «Исцеление слепого» (вариация Арины Кузнецовой).

On the outer wall: Fig. 3. A portrait of Dostoevsky, through which the Face of Christ emerges. Fig. 4. Icon “Adam at the Locked Gates of Paradise.” Fig. 5. “The Healing of the Blind” (Coptic icon elaborated by Arina Kuznetsova).

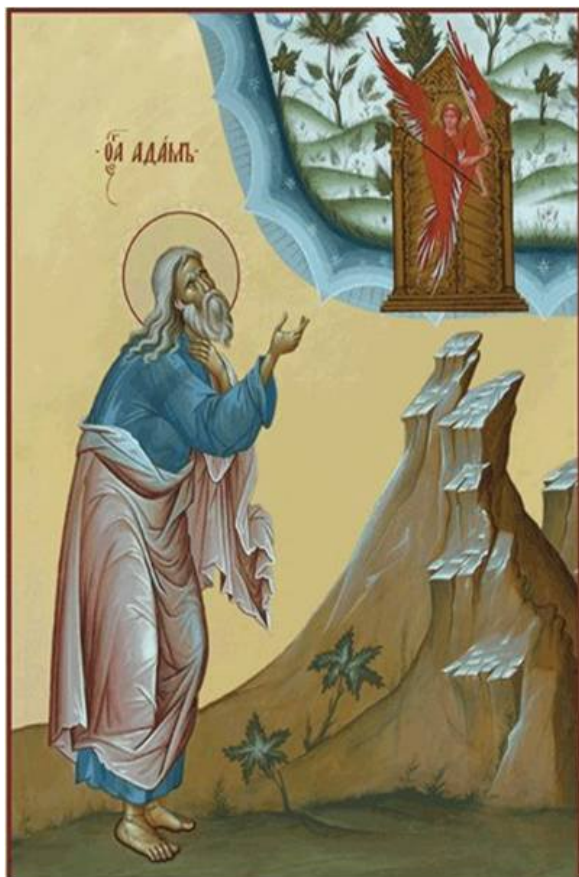


Илл. 3. Очередь на выставку. Портал выставки

Fig. 3. Queue for the exhibition. Exhibition entrance

Адам, захотевший быть сам по себе, отдельно от Бога, оказался у запертых дверей Рая, стоящим на границе между горней высотой, о которой отныне он может только тосковать, и отданной ему во

владение долиной повседневности. Между вечным, к которому перекрыт доступ, и единственно данным в ощущениях *насущным видимо-текущим*. Глаза Адама не смотрят на доступное ему, они устремлены к образу Рая, — но Рай скрыт от него запертыми дверями, которые стережет ангел. Адам не смотрит на доступное и не видит запретного...



Илл. 4

Но вот вопрос: где стоит ангел с огненным мечом, если «Царствие Божие внутри вас есть»? «Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным

образом, и не скажут: вот, оно здесь, или: вот, там. Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17:20–21).

Оказывается, ангел преграждает человеку путь к его же способностям. Делает человека недоступным для себя самого. Причем исключительно по желанию самого человека (хотя, может быть, он слишком поздно понял, чего на самом деле пожелал) — то есть для обеспечения его **автономности**. Ибо все способности, обеспечивающие нам доступ в Царствие Божие, — это **способности связи**. Связи с Богом, связи с другим человеком, связи со всем в творении.

Данные нам средства связи — это наши органы чувств. В вечерних молитвах православные христиане каются в том, что согрешили зрением, слухом — и так далее, всеми чувствами. Часто это толкуется в том смысле, что они слишком много смотрели на то, на что не нужно. Но я думаю, на самом деле речь идет совсем о другом. Речь идет о том, что мы не умеем смотреть; о том, что мы слишком **мало** и слишком **недалеко** смотрим. И о том, что мы видим только внешним зрением внешнее, а не внутренним оком сокровенное. О том, что для нашего слабого зрения поверхность вещей становится преградой, а не проводником⁸.

Адам не смотрит на то, что дано ему вместо Рая, с тоской упираясь взглядом в запертую райскую дверь, заслоненную ангелом. Но «не придет Царствие Божие приметным образом» — и это значит, что дело не в изменении места, а в изменении зрения. Именно в том, что окружает нас, нужно увидеть Рай: и растения под ногами Адама в точности соответствуют тем, что окружали его в Раю. И насущное видимо-текущее на иконе поднимается горками и уступами к самым райским дверям, на первый взгляд представляя собой преграду на пути к ним, но, если присмотреться, — мы увидим, что оно выстраивает нам лестницу к райским дверям, что оно — не заслон, а проводник к ним. Нам нужно только научиться не останавливаться взглядом на поверхности, научиться проходить сквозь внешний образ к внутреннему, чтобы увидеть в том, что нас окружает, сияние Рая.

Этому учит нас великое христианское искусство. Этому учит нас Достоевский. Он нам, немощным, предоставляет свой острый глаз художника, чтобы мы однажды увидели то, что видит он, — и научились видеть это в реальности самостоятельно.

⁸ «Когда ум чист, то, получая понятия о вещах, возбуждается к духовному созерцанию оных; сделавшись же нечист по разленению, помышления о других вещах воображает просто, а воспринимая что либо человеческое, превращает то в срамные и злые помыслы» [Св. Максим исповедник, 1900, с. 175].



Илл. 5

Слепой, которого исцелял Иисус возложением рук и спросил в процессе, что он видит, — ответил Ему: «вижу человеки, яко древие ходяща» (Мк. 8:24) — то есть «вижу людей, как ходящие деревья». Он видел людей, спотыкаясь об их поверхность неверным зрением, видел кору дерева, а не человека и его душу, но знал, что видит неправильно, потому что неподвижное — двигалось. И тогда Иисус велел ему прозреть, чтобы он видел «все ясно» в свете Истины. Потому что Господь не лечил людей до состояния среднестатистической нормы, но *исцелял* их, делал вновь цельными, возвращая поврежденную способность к изначальному неповрежденному состоянию. Слепого Он научил видеть так, как видел Он сам. И просил сохранить эту новую способность в тайне до времени.

Время пришло, и один из слепых, исцеленных Христом, — Достоевский, попытался поделиться своим видением со всем человечеством.

1. Икона и картина

Экспонаты зала: Илл. 6. Богоматерь Владимирская. Илл. 7. Лукас Кранх Старший. Мадонна с Младенцем в беседке из винограда. Илл. 8. Змея-лоза. Илл. 9. Храм живой (композиция Арины Кузнецовой). Илл. 10–11. Готический храм с луковкой православного купола из черновики Ф.М. Достоевского к роману «Бесы». Евангельские цитаты

Hall exhibits: Fig. 1. The Vladimir Mother of God. Fig. 7. Lucas Cranach the Elder. The Madonna with a bunch of grapes. Fig. 8. The serpent-vine. Fig. 9. The Living Temple (composition by Arina Kuznetsova). Fig. 10–11. A Gothic church with the onion dome of an Orthodox cupola, from Dostoevsky's drafts of *The Devils*. Gospel quotations.

Предлагаемая вашему вниманию экспозиция посвящена не только творчеству Достоевского, но и способу видеть мир и человека, представляющему собой суть и сердцевину христианской культуры: способу, который за последние двести лет наиболее адекватно и целостно был представлен в творчестве Достоевского.

Этот способ выражен в двух изобразительных традициях христианства — в иконе и в картине. Это традиции не взаимоисключающие, как порой, к сожалению, предполагается, а взаимодополняющие. Скажу более — это не самостоятельные традиции, но *половинки* единой традиции. Существовая разъединенно, они способны приводить к забвению воспринимающим *части* традиции, которая хотя и существует в каждой половинке в непроявленном виде, но не оказывает в таком состоянии непосредственного воздействия на зрителя и не формирует у него *устойчивого навыка* видения реальности во всей доступной человеку христианской культуре полноте.

Иконописная и живописная традиции воспринимаются как взаимоисключающие тогда, когда предполагается, что они изображают *по-разному одно и то же*. Для того, чтобы воспринять их как взаимодополняющие, нужно понять, что они изображают **разное** — и тогда разница в *способе* изображения окажется только следствием разницы *предмета* изображения.

Предмет изображения иконы — лицо или событие *в вечности*. Обоженный человек. (Заметим, что икона не должна изображать того, чего не было однажды явлено в истории и во плоти.)

Предмет изображения картины — лик или архетипическая ситуация *во времени*. Вочеловечившийся Бог.

Икона изображает то, что вошло из времени в вечность: наступившую гранитную онтологичность мимолетного. Картина изображает то, что выходит из вечности во время: всемогущее, ставшее хрупким и уязвимым.

При этом сама икона есть вечность, выступившая во время, лик, глядящий на нас из-за пределов существования, из бытия, а картина — время, обращенное к вечности, лицо, взирающее за пределы существования, в бытие.

Вспомним, как возникают первые иконы. Они нерукотворные — Плат Вероники, Спас на убрусе, Богоматерь в Лидде. Человек еще пребывает во времени, он подвержен страданиям и немощам — но он, тем не менее, оставляет на ткани, дереве или камне изображение Своей славы, Своей мощи, Своей Божественной сущности. И через это изображение Он оказывается способен действовать и оказывать помощь во веки веков. В момент создания нерукотворной иконы в нашей реальности, в области течения времени проявляется одна из мельчайших граней того многомерного «рисунка», которым Бог «рисует» человека в вечности (что и есть обожение). Таким образом, икона творится в вечности и только проявляется во времени, икона творится Богом и обращена к человеку. Икона представляет собой порог, грань двух пространств, и золотой фон иконы скрывает от нас все в другом пространстве, кроме того, что пожелало выйти на встречу с нами. Картина же творится человеком и обращена к Богу. Картина разворачивает привычное нам пространство — но — в его тотальной осмысленности, потому что предложенные художником Богу вещи возвращают себе свое истинное свойство — быть *словами*, быть символами.

Икона и картина не смотрят в одну и ту же сторону, как предполагается теми, кто считает, что они изображают одно и то же. Картина и икона обращены друг к другу, глядят друг в друга, словно сливаются в объятии, сотворенном переплетениями и переходами смыслов, творя заверченный мир.

Но их объятие возможно именно и только потому, что они — не одно и то же. Если мы посмотрим на Владимирскую икону Божией Матери и «Мадонну с младенцем в беседке из винограда» Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553), мы сможем ощутить, насколько *разное* здесь нам явлено.



Илл. 6



Илл. 7

В первом случае мы имеем дело с непосредственным *присутствием* выходящей в ответ на наши молитвы *к нам навстречу* из «пространства света» Богоматери.

Во втором случае нам представлена Мадонна, организующая вокруг Себя все пространство мироздания. И мы не предстоим Ей — мы вовлечены в организованное вокруг Нее пространство. *Мы находимся за Ее спиной.*

Художник говорит с нами всеми доступными ему средствами: все вещи, все параметры видимого мира становятся словами-символами. Например, соотношение переднего и заднего планов: Младенец-Христос и Богоматерь, занимающие передний план, оказываются соотносимыми по размерам со всем мирозданием, организуя четкую вертикаль, связывая землю и небо, и одновременно как бы *предстоя* за все мироздание, словно *укрытое* за Ними.

Богоматерь Владимирская обращена ликом *к нам*, выходя из Божиего «пространства», выслушивая наши моления. Это представительство от лица Господа отражено символически в иконе: на одеждах Богоматери на лбу и на сердце изображены звезды как символы двух Лиц Троицы — соответственно Бога-Отца (Звезды — Ока, взиравшего на Богомладенца с купола небес) и Святого Духа, сходящего в сердце молитвенника, а вместо третьей звезды на Ее руке

сидит Сын воплощенный — Его образ явлен миру и Он изображается «своим лицом», не символически.

Предстательница за мир — Мадонна Кранаха — имея мироздание *за спиной*, обращена лицом к *Господу*, вознося к Нему Свою молитву за всех. Она не Та, **Кому** молится человечество, Она — Диакониса, Та, что организует и предводителствует молитвой человечества.

Мы видим, как икона и картина оказываются *обращенными лицом друг к другу*, складывая единый многомерный образ Богородицы, — Предстательница за весь род человеческий обращает нашу молитву к Представительнице Всесвятой Троицы.

Если мы понимаем, куда смотрит, к Кому обращена картина, то становится особенно выразителен жест Мадонны и Христа, изображенный Кранахом: Мадонна подает Ему виноградную кисть. При этом одновременно Она подает ее и Тому, к Кому обращена картина! Но Ему еще, так же, как виноградная кисть, подносится для благословения и весь мир за спиной Мадонны.

Виноградная кисть — символ человечества, разделенного на множество *отдельных* и все же пребывающего в единстве. Виноградная лоза, виноградник — постоянное обозначение человечества, привитого ко Христу; человечества как места работы Господней в Евангелии.

Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь. Всякую у Меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает; и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы больше принесла плода. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедал вам. Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего. Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь, и засохнет; а такие <ветви> собирают и бросают в огонь, и они сгорают.

Ин. 15:1–6

Виноградная кисть в смысле *множества в единстве* могла заменяться на картинах гранатовым яблоком. Гранатовое яблоко — изначально — символ единства *ушедших*, пребывающих в царстве мертвых. Персефоне предлагается, прежде чем оставить Аид, проглотить гранатовые зерна, после чего она уже неизбежно должна

вернуться обратно, — и это, конечно, не просто вкушение пищи, которое и само по себе есть причащение данной сотрапезничающей группе, но и символ все того же единства во множестве — только для *другой* части человечества. Взаимозаменяемость гранатового яблока и виноградной ветви на христианских картинах говорила о том, что эти две части человечества воссоединены; о том, что во Христе *нет мертвых*, но отныне все — живые. И в единое тело Церкви включены все — и живущие и ушедшие.

По видимости страшно разделенное и разобщенное, но в глубине своей *единое* человечество — постоянный мотив творчества Достоевского.

В ответ на жест Мадонны Младенец-Христос (и, одновременно, естественно, Тот, к Кому обращена картина) опускает на виноградную кисть руку жестом благословения и низведения благодати. Жест Младенца продублирован «жестом» бьющего из камня источника (Христос — Камень истинной веры, источающий благодать воды живой; надо заметить, что на картине представлен не просто камень, а могильный камень, надгробье, так что текущая вода символизирует благодать воскресения, благодать Христа, «из гроба возсиявшего днесь», как поется в православном пасхальном каноне), а виноградная кисть «рифмуется» с водой, вспененной, брызнувшей навстречу истекающему в нее потоку: водой, разбитой в мириады брызг. Вообще, вся картина построена на таких смысловых «рифмах», не дающих возможности не заметить символа или принять его за нечто случайное.

Отметим, что на подобных смысловых рифмах, организующих восприятие читателя, будут строиться и тексты Достоевского.

Символичен цвет одежд Мадонны: красные исподние, покрытые зеленовато-голубым верхним платьем («цветом морской волны»): цвет Святого Духа, сходящего и осеяющего страдание крестное и страдание «оружия, прошедшего душу»; Духа, сходящего в мир именно *в ответ* на страдание Предстоящих за мир.

Столб и две перекладины беседки из винограда, поднимающейся за головой Младенца-Христа, образуют отчетливый крест, на котором и держится и укрепляется виноградная лоза человечества. Тут же наглядно объясняется и то, почему понадобился Крест, почему человечество держится только Крестом — сама лоза, обвивающаяся вокруг верхней перекладины, выглядывает из листьев змеей — символом поражения человечества первородным грехом.



Илл. 8

С змеей-лозой рифмуется расположенное на заднем плане (на одном уровне со змеей) дерево, обвитое лианой, и погибающее в ее объятиях — символ неизбежного истощения и смерти пораженного грехом и оставленного на свои силы человечества; смерти, которую вместо человечества принял на Себя Христос.

Мир заднего плана, мир, за который предстательствует Мадонна, представлен городом, расположенным у подножия кратера вулкана, и озером с плывущими по нему хрупкими лодочками: и то и другое — символы неверного земного бытия, каждую минуту подверженного действиям стихий. Но вулкан (отчетливая граница заднего плана) — еще и очевидная антитеза переднему плану картины: если передний план наглядно представляет нам *низведение* благодати, то вулкан — это то, что *изводит* огонь из недр земных, символ приведения на землю разрушения — символ человека с его неуправляемыми страстями, питаемыми «адскими пропастями земли». Вулкан — *обезглавленная гора* — символ обезбоженного человечества (Христос — голова, Церковь — тело), и мы здесь наглядно видим, что обезбоженность и есть обезглавленность в смысле — безголовость, безумие. Обезглавленная гора не связывает вертикаль, в отличие от фигур первого плана, небо и землю, но радикально разрывает эту вертикаль.

Но и еще — Мадонна Кранаха — очевидная немка, по одежде — скорее современница Кранаха. Икона и картина предлагают нам *противонаправленные* пути к единому Первообразу: икона представляет движение *вечного многомерного* в глубины материи из-за границ мира, в процессе этого «вторжения» формирующего плотский образ Богоматери, соответствующий тому, в котором Она пребывала в Своем временном существовании; картина восстанавливает этот Образ из глубин плоти, обнаруживая Его в глубине **каждого** человека, «образа Божия».

Картина учит нас открывать и переживать в себе и окружающих образы Христа, Богоматери, видеть события Евангельской истории как длящиеся во времени, обнаруживать их в происходящем вокруг нас, здесь и сейчас. Икона позволяет нам встретиться лицом к лицу с миром иным и учит не забывать, что *настоящая перспектива* повседневного уходит в вечность.

Многомерный образ Богоматери — одновременно предводительствующей молитвой мира и принимающей эту молитву представлен в композиции Арины Кузнецовой, которую можно было бы назвать «Храм живой».



Илл. 9

каждой женщины рядом с нами, становится нерушимой Стеной мироздания.

В сущности, то же, что открывается нам в композиции А. Кузнецовой, рисовал Достоевский на полях своих рукописей — готический храм, который весь — порыв человека к небу, осененный православным куполом — сходящим к человеку Небом.

2. Двусоставный образ Достоевского

Экспонаты зала: цитаты из произведений и писем Достоевского; икона Елены Черкасовой «Исцеление расслабленного у купели Вифезда».

Hall exhibits: quotations from Dostoevsky's works and letters; the icon "Healing the Paralytic at Bethseda" by Elena Cherkasova.

Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение.

«Ряд статей о русской литературе. II. Г-н -бов и вопрос об искусстве», 1861
[Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 80]

Прежде всего, Достоевский разрушает этой цитатой наше уже полутора вековое убеждение в возможности бесконечного числа интерпретаций. Если писатель художествен — читатель *совершенно так же* понимает мысль писателя.

Далее — мысль автора выражается не в словах, а в *лицах и образах*, которые и есть слова авторского уровня текста, как вещи мира есть слова Господни. В собственно *словах*, в речи, авторская мысль в произведениях Достоевского *никогда* не бывает выражена. Она всегда будет сложнее и парадоксальнее того, что выражено даже в самых хороших словах самого любимого автором героя.

Итак, нам следует вглядываться в лица и образы, созидаемые словами (что, парадоксальным образом, будет обозначать гораздо более пристальное внимание к каждому слову во всей его полноте —

к заключенному в нем *образу*, а не сведение его к узкому контексту, к контекстуально востребованному от него *смыслу*), — и тогда — обнадеживает нас Достоевский — его произведения могут и *должны* быть поняты в полном соответствии с авторским замыслом.

Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах?** Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее⁹, да и то понаглядке, а концы и начала¹⁰ — это всё еще пока для человека фантастическое.

«Дневник писателя». 1876. Октябрь. Гл. 1. III.

Два самоубийства

[Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 144–145]

Здесь Достоевский описывает процесс взаимодействия автора с читателем. Нам следует вглядываться в лица и образы потому, собственно, что писатель — это человек, обладающий *глазом*. Глазом, способным открывать *глубину* в *насущном видимо-текущем*. Достоевский, в сущности, утверждает, что назначение художника — быть *глазом* человечества для проникновения в эту глубину, или — предоставлять человечеству свои глаза, чтобы оно могло заглянуть в нее и освоиться с ней. Художник дает возможность разглядеть (или хоть чуть-чуть заприметить) человечеству в «видимо-текущей» действительности «фантастические» «концы и начала».

⁹ Замечательное обозначение Достоевского для исключительно внешнего плана реальности, для факта в его позитивистском восприятии.

¹⁰ Так Достоевский обозначает внутренний план реальности, не говоря уже о том, что это — и «непрямое» (на самом деле — более чем прямое) обозначение самого Христа, Который есть «Альфа и Омега, начало и конец» (Отк. 1:8) и Который для Достоевского — основа и цель, источник, глубина и конечный смысл всякой реальности.

Что открывается на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского Маслянникову по поводу дела Корниловой. Письмо это является основополагающим текстом для понимания типа творчества и образной системы Достоевского.

Маслянников, с подачи Достоевского, заинтересовался делом Корниловой, двадцатилетней мачехи, выбросившей из окна свою шестилетнюю падчерицу и немедленно отправившейся заявлять на себя в полицию как на убийцу, в то время как девочка встала на ножки и пошла, практически не пострадав. Корнилова была осуждена — и Достоевский настаивает на пересмотре дела, указывая в «Дневнике писателя» на возможный «аффект беременности». Почитатель Достоевского предложил свою помощь, потому что работал в соответствующем департаменте и мог способствовать ходу дела. Он прислал Достоевскому большое письмо, рассказывая о своих действиях и намерениях, и Достоевский, отвечая ему, тоже перечисляет какие-то свои вполне практические шаги — и вдруг — совершенно неожиданно, без всякого перехода — заключает:

В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца.

[Достоевский, 1972–1990, т. 29₂, с. 131]

За историей (а вернее — *в глубине истории*) Корниловой, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающемся *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека — ему пришлось дожидаться Христа — Бога и Человека в одном Лице.

Так открывается Достоевскому *двусоставный образ* в реальности: в глубине самой жгучей современности — евангельская история. Так Достоевский и будет строить образ в своих произведениях.

Но евангельская история под пером Достоевского словно продолжается (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.



Илл. 12

Посмотрим на икону Елены Черкасовой «Исцеление расслабленного у купели Вифезда». Левая половина иконы отчетливо делится на две части фигурой Христа. Глаза всех, кто за Его спиной, в доевангельском пространстве, обращены к купели, в которой ангел возмущает воду. Они думают о том, как попасть туда первыми. Глаза тех, кто находится перед ликом Христовым, в пространстве нового

времени, обращены на расслабленного. Они, кажется, готовы, по примеру Христову, стать для него *человеком*.

Здесь, пожалуй, уместно будет сказать о принципе подбора экспонатов для выставки. Мы говорим не только о творчестве Достоевского, не только о христианском искусстве, мы говорим о христианском способе видеть мир. Этому видению мира нас учат поэты и художники. Они учат нас этому, предоставляя свой глаз. Они выражают некое *общее* видение, и это значит, что, если взгляд художника и писателя направлен на одну и ту же реальность (то есть — на внутренний, а не на внешний образ), то нет принципиальной разницы между демонстрацией тех образов, которые Достоевский видел, и тех, которые он видеть не мог. Почему? Потому что художник никогда ничего не заимствует. Идея «заимствований» — глубоко ложная идея. Художник не может представить в своем произведении ничего, что не было бы им самим пережито в опыте, поэтому нелепо представлять себе, что можно взять что-то из одного текста и механически вставить в другой. Недаром Мольер говорил, и многие поэты повторили потом: «Я беру свое добро там, где его нахожу». Не чужое — свое¹¹. Художник берет только то, что в нем уже зрело. То, что уже зарождалось в его глубине, он находит прозвучавшим у кого-то еще. И если он даже делает в тексте прямую отсылку, то это отсылка не на предшественника, а на сомысленника — на друга, неожиданно найденного, который думал о том же, о чем и ты. И в этом смысле нет принципиальной разницы между художником, который цитирует другого, и двумя художниками, которые исходят из одной и той же глубинной идеи. Потому что, найдя у другого художника нечто уже выраженное и поразившее его как то, над чем он сам размышлял, художник ныряет на глубину смысла и оттуда поднимается со своим новым образом. А когда художники оба растут из одного христиан-

¹¹ Д.Н. Овсяннико-Куликовский показывает еще один ракурс этого высказывания, он обращает внимание на то, что у «заимствователя» «заимствованное» может впервые прозвучать как великое, тогда как «источник» был весьма тривиален: «Здѣсь Пушкинь, по выраженію Мольера, нашель и взяль “свое добро”. — “Если пьеса Вильсона” — писалъ Бѣлинскій — “такъ же хороша, какъ переведенный изъ нея Пушкинымъ отрывокъ, то нельзя не согласиться, что этотъ Вильсонъ написалъ великое произведеніе ...” — Теперь мы знаемъ, что подлинникъ — вовсе не великое произведеніе; черты гениальнаго творчества въ переведенномъ отрывкѣ принадлежать Пушкину» [Овсяннико-Куликовский, 1909, с. 24].

ского корня, обращаются к одной и той же христианской идее, то они оба поднимаются из него со своими образами¹². Но, заметьте: для зрителя и читателя, выявляющего общее у них, сохраняется тот же путь: от образа к смыслу — от смысла к образу. Мы, читатели, проходим одинаковый путь, вне зависимости от того, имеем мы дело с так называемым «влиянием» или с параллельным обращением художников к общей идее. В данном случае писатель и иконописец независимо друг от друга выразили одно — *развитие* евангельской ситуации при ее воспроизведении во времени.

В своих произведениях Достоевский дает новый — и, по первому сильному впечатлению, совсем иной, почти неопознаваемый на первый взгляд — образ вечности, уже однажды явленной в образе, — не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы *дать ей вновь действовать во времени*, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличии развернуть новые и новые потенции.

В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем, преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами, а с великими святыми.

Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову — да, но и — главное — деятеля Христова. Во-ображая в себе раны Христовы, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы *Тех* ран — но и новые живые открытые раны, *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться с образом как с реальностью.

Именно проявление в себе, в своем внешнем образе, глубинного образа осознается Достоевским как задача самореализации человека и как путь преображения мира. В концентрированном виде это выражено так:

¹² См. об этом же: [Подосокорский, 2025, с. 52–55].

Представьте себе, что **все** Христы; будут ли бедные? <...> Веруете ли в вечное пребывание Христа в мире?

Черновые записи к «Бесам»: «Фантастические страницы»¹³
[Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 177]

А более пространно, например, так:

Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет **нормально** человека.

«Зимние заметки о летних впечатлениях»
[Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 79]

Собственно, Достоевский здесь говорит: «Стань Христом, просяй Христом, яви в себе Христа — и поймешь, что все остальные — это не *другие*, а тоже *ты сам*». И ты не борешься с ними — и даже за

¹³ Это «все Христы» — лейтмотив черновики к «Бесам», появляющееся в разных вариантах, но всегда как **единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований**: «<...> жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 192–193].

них, как за отдельных, но просто — условие твоего счастья — это их полная самореализация и счастье. И именно поэтому далее Достоевский называет условием самореализации личности в состоянии высочайшего и совершенного ее развития — полнейшее бескорыстие:

Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадется под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды. Например: я приношу и жертвую всего себя для всех; ну, вот и надобно, чтоб я жертвовал себя совсем, окончательно, без мысли о выгоде, отнюдь не думая, что вот я пожертвую обществу всего себя и за это само общество отдаст мне всего себя. Надо жертвовать именно так, чтоб отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился.

«Зимние заметки о летних впечатлениях» [Достоевский,
1972–1990, т. 5, с. 79–80]



Илл. 13. Первая экскурсия «на местности» для экскурсоводов

Fig. 13. The first field tour for tour guides.

3. Откровение человека в человеке и Бога в человеке: «Мужик Марей»

Экспонаты зала: цитаты из Достоевского. Илл. 14. Миниатюра «Работа на пашне перед Лаврой преподобного Сергия». Илл. 15. Лубочная картинка св. Христофора с волчьей головой. Илл. 16. Икона св. Христофора. Илл. 17. «Кормящий Отец» (Пинакотекa замка Сфорца в Милане, роспись потолка).
Hall exhibits: quotations from Dostoevsky. Fig. 14. Miniature "Harvesting near St. Sergius Lavra." Fig. 15. Popular Russian woodcut "St. Cristopher with a wolf's head." Fig. 16. Icon of St. Cristopher. Fig. 17. "The Nursing Father" (Pinacoteca of the Sforza Castle in Milan, ceiling fresco).

Достоевский влечет нас к себе как великий философ, великий богослов, великий христианин. Но мы не можем услышать его ни как философа, ни как богослова, не поняв его как художника, не усвоив его *художественного языка*¹⁴. Изучать этот язык лучше всего на художественных текстах, входящих в «Дневник писателя», поскольку здесь, в смежных публицистических главах, Достоевский иногда почти впрямую высказывает то, что достигает вершины своего выражения в художественных текстах.

В главке, предшествующей самому маленькому среди самых значительных текстов Достоевского, «Мужику Марей», писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она будет им изображаться:

В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа.

Дневник писателя 1876 года. Февраль. Гл. 1, главка 2
[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 43]

Мы видим здесь даже не двух-, а трехсоставный образ. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство — человеческий образ — красота этого образа.

¹⁴ См. об этом подробнее: [Касаткина, 2019].

«Мужик Марей» начинается с описания «наносной грязи»: гуляющих на Пасху каторжников, в которых человеческого образа автору «Дневника писателя» рассмотреть поначалу не удастся:

Другой уже день по острогу «шел праздник»; каторжных на работу не выводили, пьяных было множество, ругательства, ссоры начинались поминутно во всех углах. Безобразные, гадкие песни, <...> несколько уже избитых до полусмерти каторжных, <...> несколько раз уже обнажавшиеся ножи, — всё это, в два дня праздника, до болезни истерзало меня. Да и никогда не мог я вынести без отвращения пьяного народного разгула <...>. В эти дни даже начальство в острог не заглядывало, <...> понимая, что надо же дать погулять, раз в год, даже и этим отверженцам <...>. Наконец в сердце моем загорелась злоба. Мне встретился поляк М-цкий, из политических; он мрачно посмотрел на меня, глаза его сверкнули и губы затряслись: «Je hais ces brigands!» <...>. Я воротился в казарму, несмотря на то, что четверть часа тому выбежал из нее как полоумный, когда шесть человек здоровых мужиков бросились, все разом, на пьяного татарина Газина <...> и стали его бить.

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 46]

Автор возвращается в казарму, в ушах у него звучат слова ненависти. Он ложится и уходит в воспоминания, сбегая из неприглядной действительности. И как бы мимоходом сообщает нам, как он работает с событием реальности, для того, чтобы создать его *истинный* образ:

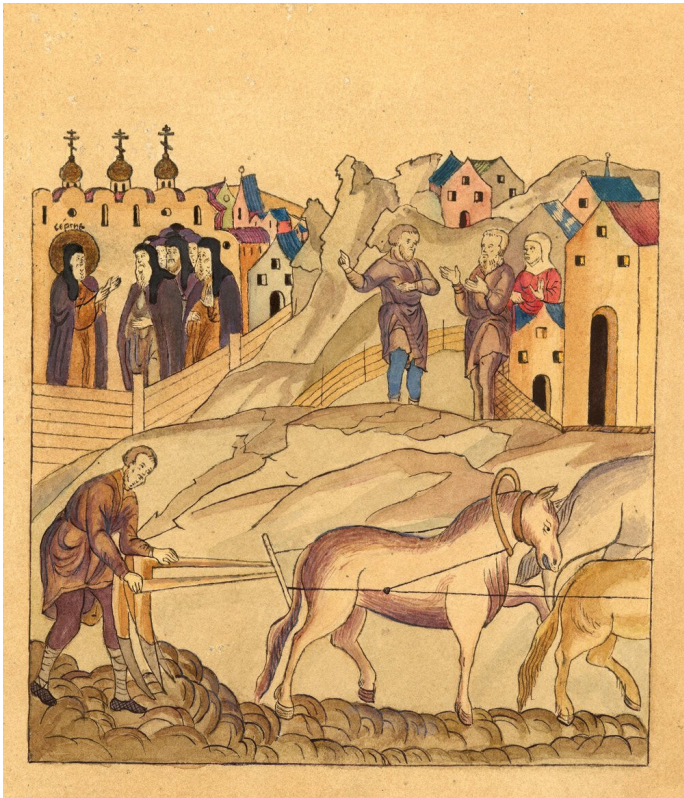
Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому я, главное, поправлял его, поправлял непрерывно, в этом состояла вся забава моя.

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47]

Из *детали* возникает *цельная картина*, которая есть *цельное и сильное впечатление*. Это впечатление подлежит анализу, то есть в нем вскрывается его глубинный смысл — и затем путем *придания новых черт* этот смысл все более проявляется в картине, почему процесс этот и назван автором *поправлением*. Изменяя изначально присущие воспоминанию черты, автор не искажает, а *поправляет*,

проясняет картину, позволяя выявить смысл предельно отчетливо, так, чтобы «читатель, прочтя роман, совершенно так же понял мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение». Мы увидим позже, как виртуозно используется этот прием в «Братьях Карамазовых».

В этот раз, в страшной каторжной казарме, Достоевский вспоминает о своей детской встрече с «русским человеком из простонародья». Мальчик играет на природе и слышит, как недалеко мужик «пашет *круто в гору* и лошадь идет трудно, а до меня изредка долетает его окрик: “Ну-ну!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 47]. Если мы приедем в усадьбу Достоевских «Даровое», мы увидим, что пахать *круто в гору* там негде. Это равнина. Да это видно и из описания местности в «Мужике Марее». О чем же Достоевский начинает вести речь, *поправляя* свои воспоминания?



Илл. 14

Посмотрим на миниатюру «Работа на пашне перед Лаврой преподобного Сергия». Мы видим, что пахарь пашет совершенно ровную пашню. Но земля горками поднимается по направлению к Лавре. Храм, монастырь — это место возвышения. Не физического — духовного. Пахота земли — это образ труда над собой, духовного восхождения, вспахивания своей собственной почвы, на которую должны упасть и принести плод семена Господни. Этот смысл вносит Достоевский в образ пашущего мужика, *поправляя* свое воспоминание.

И вдруг безмятежно играющему мальчику слышится крик: «Волк бежит!» Он бросается прочь, вне себя от испуга — так же, как будучи взрослым, он *выбежал* «как полоумный» из казармы, когда увидел, как мужики бьют пьяного татарина, — но теперь он «*выбежал* на поляну, прямо *на* пашущего мужика». Здесь — в детском воспоминании — мужик — не источник чудовищной угрозы, а защитник и спаситель. Не тот, от кого он бежит, — тот, к *кому* он бежит. «Наш мужик». Достоевский даст «текстовую рифму» к этой ситуации. Мальчик бежит от *волка* — но вполне приходит в себя и чувствует себя в полной безопасности только тогда, когда к нему кидается «наша дворовая собака *Волчок*». Защитник оказывается скрыт в том, кто кажется источником опасности. И нужно искать защиту не *от* него, а *в* нем. *Глубоко в нем...*

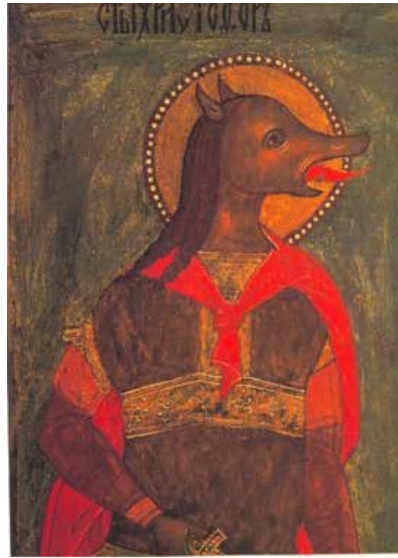
В житии св. Христофора нам сообщают¹⁵, что это был собакоголовый людоед. (Маленький Достоевский, как и все дети, до потери чувств пугается волка потому, что для волка он — не друг и не враг — он для него — пища.) Звали его Репрев — от *лат.* *hergrobis* — отверженный, осужденный, дурной. Но первое значение латинского слова — фальшивый. Этот облик — как «наносная грязь» у Достоевского — скрывает его истинный лик, выраженный именем «Христофор» — Христоносец. Говорят, он носил Христа на плечах. Но важнее то, что он носил Его в своем сердце.

Посмотрим на лубочную картинку, изображающую Христофора с *волчьей* головой. На ней изображено, как Христос из разверзшегося неба посылает луч в его сердце, заставляя просиять лик святого, и в этом сиянии запечатлевается его истинное имя — Христофор. Но если мы взглянем на вторую икону св. Христофора, мы увидим, что свет этот вырывается у него *изнутри* — его язык написан как язык

¹⁵ Идея сопоставления принадлежит Марии Данчук.



Илл. 15



Илл. 16

внутреннего пламени, сжигающего наносное, фальшивое в его облике и являющего его истинный лик. На самом деле, здесь изображено одно и то же. Небо разверзается в нашем сердце, и Христос является нам как всегда бывший в нас, но скрытый ложным обликом.

И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце. Встретил я в тот же вечер еще раз и М-цкого. Несчастный! У него-то уж не могло быть воспоминаний ни об каких Марейях и никакого другого взгляда на этих людей, кроме «Je hais ces brigands!» Нет, эти поляки вынесли тогда **более** нашего!

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 49–50]

Так для Достоевского восстанавливается *человеческий образ* в клейменом каторжнике. Благодаря своему детскому воспомина-

нию он научается видеть *сквозь* наносную грязь — но, заметим, не гордится этим перед польским заключенным, а сочувствует ему. Достоевский понимает, что дарованный ему в этот миг, открывшийся у него *глаз* — не заслуга, а привилегия. Привилегия, которой он теперь обязан поделиться с другими, с теми, кто не встретился ни с какими Мареями.

Но восстанавливается не только человеческий образ. Восстанавливается и *красота* этого образа. И красота образа всегда у Достоевского оказывается *женственной*. «Человеческий образ» мужика напоминает нам о Боге-Отце, как Его иногда изображали: «мужик лет пятидесяти, плотный, довольно рослый, с сильною проседью в темно-русой окладистой бороде». Так изображен Бог-Отец на потолке Миланской Пинакотекы. Но имя мужика — это имя, которого *не бывает* («не знаю, есть ли такое имя» — напишет Достоевский), — то есть, не бывает в русском языке в мужском роде, потому что это — женское имя «Мария». И вспоминать на каторге Достоевский будет о его женственной, *материнской* нежности:

Припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой <...>. И особенно этот толстый, запачканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам моим. Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлой любовью взглядом, а кто его заставлял? Был он собственный крепостной наш мужик, а я его барчонок; никто бы не узнал, как он ласкал меня, и не наградил за то. <...> Встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху, каким глубоким и просвещенным человеческим чувством и какою тонкою, почти женственную нежностью может быть наполнено сердце грубого, зверски невежественного крепостного русского мужика, еще и не гадавшего тогда о своей свободе.

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 49]

Но и образ Миланской Пинакотекы открывает нам не только «сияющий светлой любовью взгляд», но и нежную материнскую грудь Бога-Отца.



Илл. 17

«Крепкий и плотный мужик с окладистой бородой» в глубинной точке своего образа, там, где открывается его *красота*, оказывается кормящей и опекающей, преизобильно милующей матерью. Мир спасет красота — если нам удастся выкопать из-под наносной грязи свой человеческий образ — и разглядеть человеческий образ за наносной грязью других. А потом — выпустить из глубины своего добротного, плотного, крепкого — защищенного — человеческого образа — ее — беззащитную (потому что — не защищающуюся), безоглядно отдающуюся, без меры милующую — *красоту*.



Илл. 18 Оформление 3 зала на выставке 2012 года

Fig. 18. Installation design for Hall 3 of the 2012 exhibition.

4. Рай в аду и ад в раю: «Сцена в бане» в «Записках из мертвого дома» и «Мальчик у Христа на елке»

Экспонаты зала: цитаты из произведений Достоевского. Евангельские цитаты. Илл. 19. Икона «Омовение ног Христом апостолам». Илл. 21. Икона «Рождество Христово». Илл. 22. Икона Елены Черкасовой «Объятие Христово». Hall exhibits: quotations from Dostoevsky's work. Gospel quotations. Fig. 19. Icon "The Washing of the Feet." Fig. 21. Icon "The Nativity of Christ." Fig. 22. Icon "The Embrace of Christ" by Elena Cherkasova.

Достоевский видит событие современности не только как проецирующееся на евангельскую историю, но и как открывающее доступ к вечным «местам» бытия — аду и раю. Окружающий человека мир не есть некое «срединное» место, где он находится, пока пребывает во времени, но каждым своим действием человек актуализирует вокруг себя райские или адские характеристики пространства. Достоевский видит человека как «дверь», распаивающуюся каждым своим действием в ад или в рай и приводящую туда все окружающее его бытие.

Если мы объединим эти характеристики, то увидим, что «двусоставный» образ Достоевского оказывается предельно драматичным и захватывающим, потому что коллизия заложена внутри него самого и эта коллизия заключается в противоположности внешне-го и внутреннего образов «века сего» и «мира иного», века сего и Царствия Божия. В самой чудовищной реальности нашего существования заключены истинные образы нашего существа, земной ад чреват раем, и преображение может наступить каждую секунду. Внутренний образ «двусоставного» образа Достоевского движется изнутри вовне — стремится проявиться во внешнем образе, стремится слиться с ним. Вечность в произведениях Достоевского стремится войти во время. И момент такого вхождения, такого слияния, такого проявления и будет моментом преображения.

Но и более того — Достоевский утверждает, что для такого преображения всего вокруг нас в одну секунду достаточно *настроить глаз*, достаточно смочь увидеть *внешний образ как внутренний*. Такое видение мгновенно все расставляет по своим местам — и мы понимаем, что всегда были в раю, но «не примечали того», о чем в «Братьях Карамазовых» настойчиво будут говорить и юноша Маркел и старец Зосима.

Эта концепция образа — и даже в большей степени — эта концепция *преображения*, достаточно наглядная в «Братьях Карамазовых», отрабатывалась Достоевским еще в произведениях 1860-х годов.

В «Записках из Мертвого Дома» чрезвычайно важен фрагмент — сцена в бане.

Приход в баню, описанную как настоящий ад (ч. I, гл. IX), предваряет изображение трогательной заботливости, с которой Петров, страшный разбойник, помогает Александру Петровичу Горянчикову раздеться и дойти (что в кандалах, с непривычки, очень трудно) до его места в бане. Горянчиков комментирует:

Петров был отнюдь не слуга, прежде всего не слуга; разобидь я его, он бы знал, как со мной поступить. Денег за услуги я ему вовсе не обещал, да он и сам не просил. Что ж побуждало его так ходить за мной?

«Записки из мертвого дома»
[Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 97]

Здесь, кстати, нужно сказать о чрезвычайной важности для «метафизического сюжета» «Записок» — да и вообще произведений Ф.М. Достоевского — тех мест текста, которые отмечены решительным недоумением автора, введены в «обыденный» сюжет словами типа «непонятно зачем», «и зачем?», «неизвестно почему», «а почему — не знаю» и тому подобными. Именно в моментах, с точки зрения внешнего сюжета совершенно лишних или необъяснимых, и проявляется, выходит на поверхность сюжет внутренний, обычно лишь мерцающий под поверхностью внешнего сюжета. Полагаю, что в большой степени именно благодаря этим выходам внутреннего сюжета наружу, этим, с точки зрения торопливого читателя, «висящим концам», и появилось недальновидное и поверхностное суждение о «неряшливости» стиля Достоевского.

Войдя в баню, Горянчиков полностью попадает под впечатление адской картины окружающего:

Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад. Пару поддавали поминутно. Это был уже не жар; это было пекло. Всё это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон <...> раздавались визги и крики <...> все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже, смотря на них. Поддадут — и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; всё загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги <...>.

«Записки из мертвого дома»
[Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 97]

Кроме прямого именованного места *адом* и *пеклом*, герой Достоевского, говоря о проявившихся от горячего пара старых рубцах, вводит типично адский мотив — непрерывного, бесконечного возобновления одного и того же мучения, когда кожу сдирают вновь и вновь, тело разрывают на куски вновь и вновь и т.д. Еще один адский мотив — сочетания обжигающего жара и обжигающего холода, причем чем дальше в глубь адских областей, тем могущественнее холод,

как поведал нам Данте¹⁶. Заканчивается описание видением *озера огненного* (мелькающие в облаках пара поврежденные части тел), которое в «Братьях Карамазовых», в соответствии с Откровением Иоанна Богослова, станет адом по преимуществу.

Мы видим, что внешний и внутренний образ практически совпали, ад бани оборачивается на наших глазах натуральным, ничуть не «метафорическим» адом. Но в этот момент что-то совсем другое начинает светить в глубине этого ставшего единым двусоставного образа.

Петров вытер меня всего мылом. «А теперь я вам **ножки** вымою», — прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уже *не противоречил ему и совершенно отдался в его волю*. В уменьшительном «ножки» решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами вероятно потому, что у других, у настоящих людей — ноги, а у меня еще только ножки.

«Записки из мертвого дома»
[Достоевский, 1972–1990, т. 4, с. 97]

Омовение ног в христианской культуре — абсолютно однозначно маркированная деталь, отсылающая к омовению ног Христом апостолам. Причем дело там не только в любви и служении высшего низшему, сильнейшего слабейшему (как и здесь, в этом эпизоде — недаром Горянчиков так настойчиво подчеркивает отсутствие всякого раболепия или корыстных мотивов у Петрова). Омовение ног, как следует из диалога Христа с Петром (и не здесь ли объяснение фамилии «Петров»?), — последнее очищение, которое надлежит принять апостолам, чтобы «иметь часть с Господом» («омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь» (Ин. 13:10)), то есть — чтобы идти из ада (места отсутствия Господня) в рай (Царствие Божие).

Фраза: «Я хотел было отвечать, что *могу вымыть и сам*, но уже *не противоречил ему и совершенно отдался в его волю*» есть, в сущности, краткий пересказ вышеупомянутого диалога.

¹⁶ О присутствии дантовского подтекста в произведениях Достоевского см., например: [Корбелла, 2022].

Подходит к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову.

Ин. 13:6–9

Но что же делает Христос и чего пока не понимает Петр? В момент установления Пасхи, которой открывается исход из Египта, из рабства фараонова, прообразующий исход человечества из рабства князю мира сего, из рабства смерти и тлению, Господь так повелевает есть пасхального агнца:

...пусть будут чресла ваши препоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью: это — Пасха Господня.

Исх. 12:11

Вот начало пути, закончившегося в Сионской Горнице.

Когда Христос оmyвает ноги апостолам, это значит, что *они пришли*, что долгий путь Исхода завершен и их встречает гостеприимный Хозяин, как всякий хозяин на Востоке, оmyвающий ноги гостям, входящим в его жилище. Это значит, что Сионская Горница — воистину небо, Царствие Божие, Пир брачный, где Хозяин — Христос.

И вот это-то Царствие Божие и проступает, проявляется в кипящем аду «Мертвого Дома» в момент совершающегося оmyвания ног. Царствие Божие оказывается у Достоевского «внутренним» образом ада. Луч любви, бескорыстное служение сильного и не нуждающегося слабым и нуждающемуся в аду преображает ад.

Однако евангельский текст не дает никаких оправданий для столь акцентированного в повествовании слова «ножки». Эти основания заключаются в образе — в иконе «Оmyвание ног».

Апостолы на иконе сидят полукругом, но, за счет плоскостного изображения — словно одни над другими, так, как в бане сидели каторжники на лавках и под лавками. Икона уравнивает эти неравноценные в аду места. Христос стоит на месте «под лавкой» (как и Петров) и оmyвает свешивающиеся «с лавки» *ножки* первому из апостолов — Петру, чья фигура выглядит детской, в два раза меньшей,



Илл. 19

чем фигура Христа; одна из *ножек* погружена в полотенце, которое Христос держит в руках, и хрупкость этой ножки по сравнению с покрытыми рукавами руками Христа очевидна: она зрительно в четыре раза тоньше руки в рукаве.

Образ у Достоевского остается двусоставным: в глубине адской бани сияет «Омовение ног».

Для Достоевского всегда было чрезвычайно существенно то, что преображение может осуществиться в одно мгновение. В одно мгновение ад может превратиться в рай. А это достигается потенциальностью образа, только на *внешнем* своем плане подверженного — впрочем, самым страшным — искажениям. Ад, который мы творим на земле, — это просто рай, из которого мы изгнали Бога. Но стоит

Богу прийти в самый страшный ад, стоит одному из нас дать Ему быть с нами — проявить Его в себе своей бескорыстной любовью и служением — и ад становится Тайной Вечерей, Пиром Господним.



Илл. 20. Экскурсия в 4 зале на выставке 2012 года

Fig. 20. Tour in Hall 4 at the 2012 exhibition

Рай, из которого мы изгнали Бога, показывает Достоевский в рассказе «Мальчик у Христа на елке». При этом «страшный жар» как главная характеристика места действия сменяется «страшным холодом». В начале своего *рождественского* рассказа (а Рождество — это мгновение рая на земле, наступившее за счет бесконечной самоотреченной жертвы Высшего низшему, миг воссоединения человека с Богом) писатель создает образ *разоренного вертепа* — пещеры, подземелья, в котором родился Христос.

Был в подвале мальчик, но еще очень маленький, лет шести или даже менее. <...> Одет он был в какой-то халатик и дрожал. <...> Но ему очень хотелось кушать. Он несколько раз с утра подходил к нарам, где на тонкой, как блин, подстилке лежала больная мать его. Как она здесь очутилась? Должно быть, приехала со своим мальчиком из чужого города и вдруг захворала. Хозяику углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный, не дождавшись и праздника. В другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то

и где-то в няньках, а теперь помиравшая одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он стал уже бояться подходить к ее углу близко. <...> Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена.

«Мальчик у Христа на елке»

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 14–15]

Итак, перед нами подвал, где в центре композиции, на «тонкой, как блин, подстилке» (давайте посмотрим на икону Рождества Христова, чтобы понять точность описания того, на чем возлежит Богоматерь) покоится мертвая мать мальчика.



Илл. 21

В одном из нижних углов иконы Иосиф («мертво-пьяный халатник»). Мальчик, заметим, тоже одет в халатик. Эта странная со всех точек зрения одежда *необходима* только с одной точки зрения: если мы вспомним виденную нами ранее Владимирскую икону Божией Матери, то мы обнаружим, что наиболее адекватное описание Младенца-Христа на ней — «мальчик лет шести или даже менее, одетый в какой-то халатик». Достоевский заставит своего мальчика странствовать по улицам огромного города в этом халатике в канун Рождества, чтобы образ почти мозолил глаза.

В другом углу — призванная Иосифом повитуха (здесь — «нянька»), готовящаяся омыть Младенца. На этой иконе повитух две — и они омывают и готовятся кормить Младенца.

Но из разоренного вертепа разбрелись все, кто на иконе приветствует рождение Бога, остались только *мертвые, умирающие* или *мертво* пьяные. И вместо вола и осла с теплыми мягкими мордами у входа в вертеп — у входа в подвал в рассказе долго и страшно воеет собака...

Достоевский предельно жестко и вызывающе, шокирующе строит образ: в центре города, готовящегося праздновать Рождество — разоренный вертеп. Мать мертва, а младенец голоден и ему холодно. И для всех, празднующих Рождество Того, Кто так наглядно воображается в мальчике, он, мальчик, — лишний и мешающий празднику.

Ситуация Рождества повторяется в ухудшенном варианте. Когда-то для готовой родить Богоматери, приехавшей из другого города, не нашлось места в гостиницах и домах Вифлеема, Ее никто не принял. Спустя почти две тысячи лет в христианском городе в канун великого праздника умирает приехавшая из чужого города и вдруг захворавшая мать и не находит помощи и пристанища ее мальчик.

Достоевский наглядно нам показывает — ничто не прошло, мы в своей жизни постоянно оказываемся перед событиями Евангельской истории, эта история длится и длится в веках, а мы оказываемся так же жестокосердны, неотзывчивы, неблагодарны, как большинство ее первоначальных участников. Господь постоянно надеется на нас — и мы столь же постоянно обманываем Его надежды.

«Мальчик у Христа на елке» строится автором так, что в каждой точке встречи мальчика с тем или иным человеком сюжет может пойти совсем по другому руслу. В этих точках рассказа людям предлагается узнать в мальчике Младенца-Христа и в себе — друга

Христов. Это так легко — ведь на дворе Рождество, и все вот сейчас вспоминают события и образы двухтысячелетней давности. Но никто не оказывается способен увидеть их вновь вокруг себя. Никто не узнает Христа в «рабском виде». Снова и снова реализуется предсказанное в Евангелии:

...ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; болен и в темнице, и не посетили Меня». И когда спросят Его: «Господи! когда мы видели Тебя алчущим, или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице, и не послужили Тебе? Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне.

Мф. 25:42–45

Достоевский своим способом построения образа убеждает нас в том, что в словах Христовых отсутствует какая бы то ни было метафоричность. Ибо Он неизменно и неложно присутствует в каждом «из сих меньших», продолжая евангельскую историю.

Характерно, что в тех точках рассказа, которые могли бы быть поворотными, мальчик встречается со всем человечеством.

Мимо прошел блюститель порядка и отвернулся, чтоб не заметить мальчика. <...> Одна барыня подошла поскорее и сунула ему в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу. <...> Вдруг ему почудилось, что сзади его кто-то схватил за халатик: большой злой мальчик стоял подле и вдруг треснул его по голове, сорвал картуз, а сам поддал ему ножкой. Покатился мальчик наземь, тут закричали, обомлел он, вскочил и бежать-бежать, и вдруг забежал сам не знает куда, в подворотню, на чужой двор, — и присел за дровами: «Тут не сыщут, да и темно».

«Мальчик у Христа на елке»

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 15–16]

Мужчина, женщина, ребенок — и в конце безличное «закричали» — все, людская совокупность, человечество. Здесь в рождественском рассказе Достоевского спрессовалось время от Рождества до Голгофы, где тоже звучал крик единодушной травли всеми оставлен-

ного. И только Господь склонялся к нему — и там, и здесь: «Пойдем ко Мне на елку, мальчик».

Дитя Достоевского — со Христом; но у нас, на нашей земле, в нашем дворе («чужом» для мальчика) за дровами, — мы находим его маленький трупик — то, что осталось *нам*. Холодный, мертвый труп — нам, тем, у кого сердца остыли и омертвели. Жизнь и счастье мальчика у Христа не снимает с нас ответственности за его бесприютность и гибель здесь. Земля — не чужбина для нас, словно говорит Достоевский, это сад, который заповедано нам возделывать, каждый из нас — хозяин этого сада, каждый из нас — хозяин того дома, где во дворе — маленький замерзший трупик, потому что мы не умели быть гостеприимными и радушными хозяевами на этой земле. Недаром Достоевский, перечисляя участников Христовой елки, называет самые обычные случаи смерти детей и самые недавние обстоятельства жизни его современников, способствовавшие повышению детской смертности. «Рядом с каждым из нас каждый день умирает ребенок-Христос», — словно подчеркивает этим перечислением писатель:

И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонек, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах четвертого класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они как ангелы, все у Христа, и Он сам посреди их.

«Мальчик у Христа на елке»

[Достоевский, 1972–1990, т. 22, с. 16–17]

Достоевский дает *двойную* концовку своего маленького рождественского рассказа: мальчик — и все умершие в результате нашего безразличия — оказываются со Христом; мы остаемся с маленьким трупом на заднем дворе, за дровами. Очевидно, до следующей попытки...

В романе «Братья Карамазовы», в вихре страстей человеческих, в самом его эпицентре, среди наносимых друг другу оскорблений, ран физических и душевных, среди убийств — недвижно, как скала Евангелия, будет стоять слабенький старец, свидетельствующий:

Жизнь есть рай, ключи у нас.

Черновая запись к «Братьям Карамазовым»
[Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 245]

Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай.

«Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 262]

Человек — единственное препятствие раю на земле — ибо рай — это воссоединение со Христом. А Он сделал свой шаг и прошел свой путь, Он принял в объятия свои все мироздание — и для того, чтобы рай мог проявиться, ждет только встречного шага человека.

Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, непрерывно совершают ее сами <...>. Посмотри <...> на коня животное великое, близ человека стоящее, али на вола, его питающего и работающего ему, понурого и задумчивого, посмотри на лики их: какая кротость, какая привязанность к человеку, часто бьющему его безжалостно, какая незлобивость, какая доверчивость и какая красота в его лике. Трогательно даже это и знать, что на нем нет никакого греха, ибо всё совершенно, всё кроме человека безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего¹⁷. <...> ибо для всех Слово, всё создание и вся тварь, каждый листик устремляется к Слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие. Вон <...> в лесу скитается страшный медведь, грозный и свирепый, и ничем-то в том неповинный.

«Братья Карамазовы»
[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 267–268]

На иконе Елены Черкасовой, которую я бы назвала «С ними Христос еще раньше нашего», объятие Христово, заключающее в себе всякое природное существо, оказывается *земным кругом*, горизонтом мироздания. Всё — рай. И всё не рай только потому, что *человек* уклоняется от объятий Христовых.

¹⁷ Удивительно смкая фраза, означающая одновременно: «с ними Христос еще раньше, чем с нами» и «с ними Христос еще раньше, чем мы с ними», показывающая нашу, человеческую, выделенность и из божественного, и из природного мира и порядка, которые разделены только в нас и нами — и едины там, где нет нашего разделяющего воздействия.



Илл. 22

Как сказал апостол Павел:

Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стонает и мучится донныне <...>.

Рим. 8:19–22

Человек — дверь. А дверь может быть как проходом, так и препятствием. Выбирать — человеку. *Каждому человеку.*

5. «Станьте солнцем!» «Преступление и наказание».

Экспонаты зала: цитаты из произведений Достоевского, евангельские цитаты. Илл. 23. Антонио Мартиноцци «Христос у двери» (1953). Илл. 24. Мадонна с Младенцем, святой Бьяджо и святой Иероним (1520, Церковь св. Бьяджо, Ravecchia (Bellinzona)). Илл. 25–28. Гауденцио Феррари «Полиптих» (1511, Соборная церковь Рождества Девы Марии, Арона). Илл. 29. Уроборос-часы.

Илл. 30–31. Иконы «Воскрешение Лазаря». Илл. 32. Доменико Гирландайо «Мадонна делла Мизерикордиа с семейством Веспуччи» (1473, Церковь всех святых, Флоренция).

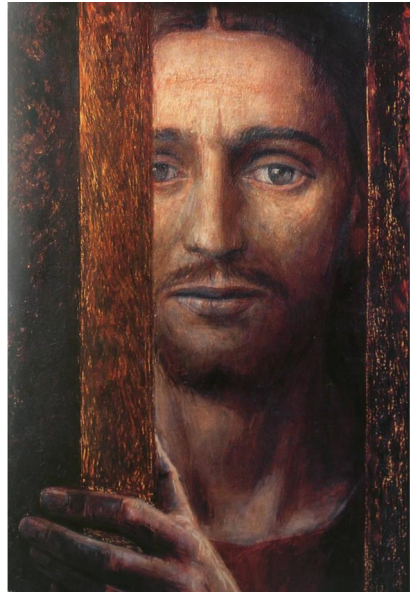
Hall exhibits: quotations from Dostoevsky's works. Gospel quotations. Fig. 23. Antonio Martinotti, "Christ at the Door" (1953). Fig. 24. Madonna and Child with St. Biagio and St. Jerome (1520, Church of St. Biagio, Ravecchia, Bellinzona). Fig. 25–28. Gaudenzio Ferrari, "Polyptych" (1511, Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary, Arona). Fig. 29. Ouroboros-clock. Fig. 30–31. Icons "The Resurrection of Lazarus." Fig. 32. Domenico Ghirlandaio, "Madonna della Misericordia with the Vespucci Family" (1473, Church of All Saints, Florence).

Человек — дверь, в которую стучит Христос.

Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною.

Отк. 3:20

Человек может распахнуть Богу дверь и дать действовать в себе и через себя или сказать: «Ты все делал неправильно, я буду делать по-своему» — и захлопнуть ее. Человек может стать либо вступившим в наследство Господа, либо заложившим Его наследство. Но Бог не уйдет. Потому что в каждом из нас — Христос. Его не может не быть. Он либо живет в нас, либо — умирает, потому что мы Его убиваем, — умирает страшно и мучительно — и, бессмертный, — не может умереть... Антонио Мартинотти изображает заточенного в нас Христа. Ведь Христос стучит не извне — Он стучит изнутри.



Раскольников по заданию — Христос романного мира, что очевидно из последних строк письма его матери, полученного героем в самом начале романа.

Молишься ли ты Богу,
Родя, по-прежнему и веришь

Илл. 23

ли в благость Творца и Испытателя нашего? Боюсь я, в сердце моем, не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!

«Преступление и наказание»
[Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 34]



Илл. 24



Илл. 25

Мы отчетливо видим в тексте Достоевского мать с ребенком как Мадонну с Младенцем, а жизнь отца Раскольникова странным образом оказывается связана с его верой, доверием и молитвой Богу. Отец и Бог-Отец оказываются одним...

Если мы посмотрим на «Полиптих» Гауденцио Феррари, мы увидим, что лицо Бога-Отца, склонившегося и благословляющего родившегося Младенца с небес, и лицо Иосифа, заботливо взирающего сверху на Младенца, сидящего на его коленях, — это одно лицо.

Отец жив и заботится о нас, до тех пор, пока мы верим Ему и молимся Ему. Но и когда мы отворачиваемся от Него, велим ему, как блудный сын, умереть для нас, оставив нам нашу часть наследства, Он неотступно следует за нами. На протяжении всего романа за Раскольниковым бежит Бог.

Мало того, оказывается, все, что мы можем сделать в жизни — мы можем сделать только на Его средства. Раскольников ис-



Илл. 26



Илл. 27

пользует и постоянно раздает деньги, либо полученные им от матери — из пенсионера, который она получает за отца, либо вырученные им за заклад отцовского наследства.

...он вынул из кармана старые плоские серебряные часы. На оборотной дощечке их был изображен глобус. Цепочка была стальная.

«Преступление и наказание» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 9]

«...у него были две вещи, годные к закладу: старые отцовские серебряные часы и маленькое золотое колечко с тремя какими-то красными камушками, подаренное ему при прощании сестрой, на память» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52–53]. Колечко, подаренное на память, символ единства осиротевшей семьи (ведь этим подарком Дуня говорит брату то же, что напишет ему в письме мать, а потом скажет о себе и Катерине Ивановне с детьми Соня: «Мы одно, заодно живем»), герой закладывает просто по нужде в деньгах. Часы же он несет к старушонке только тогда, когда решился на убийство и идет делать «пробу». И недаром.

Часы, на оборотной стороне которых изображен глобус, полученные героем от отца, — та же держава, которую мы видим в руках у Христа на картине, изображающей Мадонну с Младенцем над городом на реке, или тот же золотой шар — мир, просвещенный истинным Солнцем-Христом, что передает Бог-Отец своему Наследнику на «Полиптихе» Гауденцио Феррари.



Илл. 28

Это символ хранимого и преображаемого Христом мироздания. Христос — Посредник, передающий благодать Отца всему в мире. И Раскольников так и ведет себя, раздавая по всякой просьбе и без просьбы полученные от отца деньги. И их всегда хватает. Но он ведет себя так тогда, когда подчиняется первому сердечному порыву, когда не подвергает своего поведения рассудочному анализу. Как только он начинает рассуждать, сразу с неумолимостью появляется мысль, что на всех не хватит. И что для того, чтобы кому-то дать, — необходимо у кого-то отнять.

Ведомый сердцем, герой следует принципу неавтономного, открытого Богу мира, на который изливается преизобилующая благодать Творца, ощущая себя Его посредником, подающим всякому нуждающемуся. Начиная рассуждать, герой переходит к другому принципу, принципу автономного мира, мира нищеты и нехватки, а не изобилия; мира, где властвуют законы сохранения энергии и вещества, и где чтобы у кого-то прибыло, нужно, чтобы у кого-то убыло. Это мир уробороса — змеи, пожирающей собственный хвост.



Илл. 29

Это мир механизма, отсчитывающего секунды, исчезающие, чтобы дать наступить следующим, которые в свою очередь немедленно исчезнут. Внимая рассудку, герой не верит в то, что он — солнце. И яркий солнечный свет в романе исчезает — вместо него появляется страшный желтый цвет — цвет недостатка и нищеты, цвет плохой воды, выцветших обоев, желтого билета Сони... Тусклый желтый цвет романа — выродившийся свет солнца, которое больше не светит. И самый главный призыв, обращенный к Раскольникову, прозвучит из уст следователя Порфирия Петровича:

Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего нужно быть солнцем¹⁸.

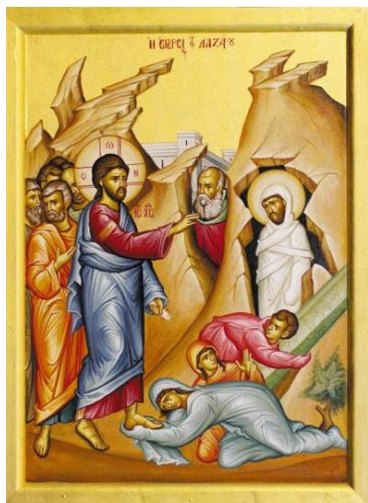
[Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 352]

Деньги и драгоценности, которые герой сам «добыл», решив переделить богатства, оказываются ни на что не годными, их нельзя даже пустить по воде, их можно только спрятать под камень... и самому оказаться погребенным под тем же камнем. Духота в романе

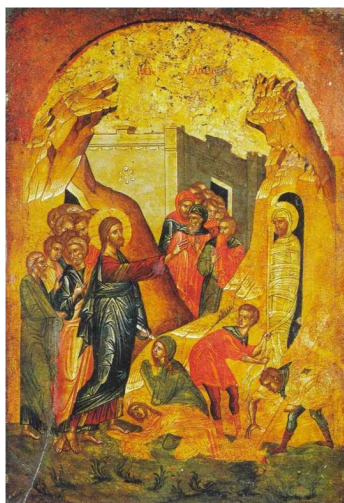
¹⁸ В статье Н.Н. Подосокорского указывается на то, что и само имя «Родион» «солнечное», поскольку имеет один корень с названием острова Родос, посвященного богу Солнца [Подосокорский, 2023, с. 89–90].

— это спертый воздух могильного склепа. Недаром Раскольникову будут говорить и Свидригайлов, и Порфирий Петрович: «Вам теперь только воздуху надо, воздуху!»

Раскольников в романе — одновременно Христос и Лазарь.



Илл. 30



Илл. 31

На ряде икон «Воскрешение Лазаря» Христос и Лазарь изображены практически с одним лицом: Христос должен воскресить Себя в человеке, чтобы человек ожил. Христос взывает с высот к Себе же в глубинах плоти. Чтобы воскрешение состоялось — нужны люди, любящие людей, которые приведут Христа ко гробу и с усилием отвалят камень, запирающий человека в себе самом: Соня, Дуня, Разумихин. Но главное произойдет в тишине сердца, одолевшего преграду рассудка и ставшего местом встречи Того, Кто зовет снаружи и Того, Кто стучит изнутри...

Удивительно — но у Достоевского нет положительных и отрицательных героев, в его романах они делятся иначе — на глубоких и «плоских». Плоские — это те, кто не открыл Богу, кто захотел остаться только с «собой», кто размазал себя по окружности своего «я», которое — лишь оболочка человека; это те, кто изолировал себя от Бога изнутри и извне, комфортно себя при этом чувствуя. Лужин не «отрицательный» — он плоский.

Соня — не «положительная», она — та, что дает образу, скрытому в ее глубине, засиять сквозь нее, осветить и согреть мир.

Каждый герой (и каждый читатель) Достоевского призван просиять Солнцем.

Иные критики упрекали Достоевского в том, что в его романах «мало говорится о богослужении». Действительно, Достоевский не описывает храмового действия потому, что в его романах весь мир предстает как непрерывное совершение таинства Богоявления. Достоевский не изображает бытовую сторону Православия — он изображает действие Христа в мире, и его Соня — не существо, совершающее общепринятые и *приличные* верующему *обрядовые* действия, но — орудие Господне. Она «не прикладывается к чудотворным иконам» потому, что она сама становится чудотворной иконой, Богородицей, осеняющей всех прибегающих к ней Своим покровом¹⁹, как на картине Гирландайо.



Илл. 32

Собственно, каторжники и зовут ее так же, как названа Богоматерь у Гирландайо: сердце ее полно милосердия («мизерикордия»), потому что она страдает их страданием («болезная»).

¹⁹ В работе Т.Г. Магарил-Ильяевой обращается внимание на именование Сони колодцем [Магарил-Ильяева, 2024, с. 54], и это тоже является очевидной богородичной аллюзией: «Радуйся, Источнице, источающ воды притекающим к Тебе» (Октоих, Богородичны подобны, глас 8).

Неразрешим был для него еще один вопрос: почему все они так полюбили Соню? Она у них не заискивала; встречали они ее редко, иногда только на работах, когда она приходила на одну минутку, чтобы повидать его. А между тем все уже знали ее, знали и то, что она **за ним** последовала, знали, как она живет, где живет. Денег она им не давала, особенных услуг не оказывала. Раз только, на Рождестве, принесла она на весь острог подаяние: пирогов и калачей. Но мало-помалу между ними и Соней завязались некоторые более близкие отношения: она писала им письма к их родным и отправляла их на почту. Их родственники и родственницы, приезжавшие в город, оставляли, по указанию их, в руках Сони вещи для них и даже деньги. Жены их и любовницы знали ее и ходили к ней. И когда она **являлась** на работах, приходя к Раскольникову, или встречалась с партией арестантов, идущих на работы, — все снимали шапки, все кланялись: «Матушка, Софья Семеновна, мать ты наша, нежная, болезная!» — говорили эти грубые, клейменные каторжные этому маленькому и худенькому созданию. Она улыбалась и откланивалась, и все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку, оборачивались посмотреть ей вслед, как она идет, и хвалили ее; хвалили ее даже за то, что она такая маленькая, даже уж не знали, за что похвалить²⁰. К ней даже ходили лечиться.

«Преступление и наказание. Эпилог» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 419]

²⁰ Похвала Пресвятой Богородицы — праздник в субботу на пятой неделе Великого поста. Похвалы возносятся при праздновании дней икон Богоматери, многие из которых — чудотворные («к ней даже ходили лечиться»). 12 икос Великого Акафиста Пресвятой Богородице, читаемого в праздник Похвалы Пресвятой Богородицы, завершается словами: «Радуйся, тела моего врачевание; радуйся, души моя спасение». Иосиф Исихаст пишет: «Все святые составляли много похвал нашей Пресвятой» [Иосиф, старец, 2006, с. 173]. См., например, «Песнь хвалебную Пресвятой Богородице», приписываемую св. Дмитрию Ростовскому, завершающуюся так: «О, Прещедрая! хвалити и блажити Тя желаем сердцем и устами. Сподоби, Премилосердая Мати, ныне и всегда без греха сохранитися нам. Помилуй нас, Заступнице, помилуй нас, да будет милость Твоя с нами, яко уповаем на Тя, соблюди нас, Премилосердая, во веки веков. Тебе подобает хвала, Тебе подобает слава, Тебе подобает пение ныне и присно, и во веки веков, аминь». Ну и конечно нужно вспомнить гимн Иоанна Домаскина «О Тебе радуется»: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и человеческий род, Освященный Храме и Раю Словесный, Девственная похвало, из Неяже Бог воплотился и Младенец бысть, прежде век Сый Бог наш. Ложесна бо Твоя Престол сотвори. И чрево Твое пространнее Небес содела. О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе».

Как возрожденные герои явят единую икону романа в эпилоге — мы увидим в зале, завершающем выставку.

6. «Идиот»: пространство свободы

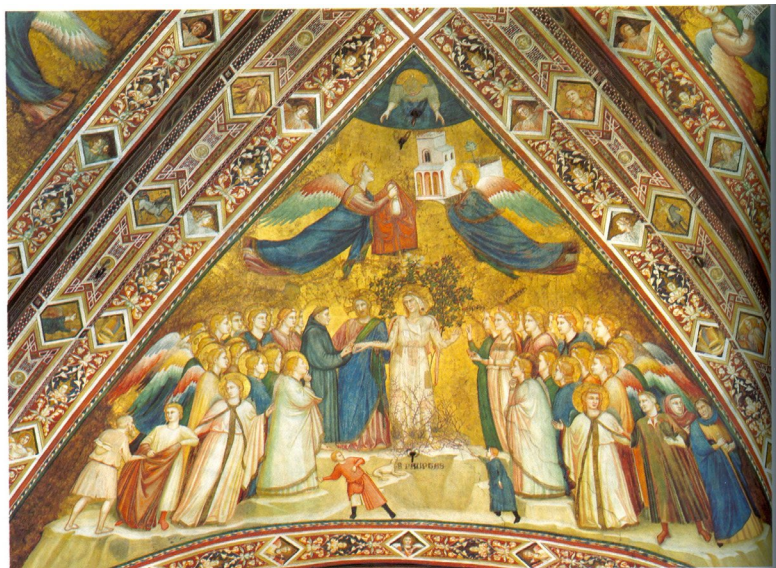
Экспонаты зала: Илл. 33. Джотто ди Бондоне. Аллегория Бедности (Церковь св. Франциска в Ассизи, ок. 1310). Илл. 34. Алтарный образ Поклонения Агнцу Божьему (Гентский алтарь, 1432). Илл. 35. Симоне деи Крочифисси. Рождество (ок. 1380, Флоренция, Уффици). Илл. 36а. Богоматерь Знамение-Новгородская. Илл. 36. Богоматерь Знамение-Царскосельская. Илл. 37. Пракситель. Афродита. Илл. 38. Три грации. Лувр. Илл. 39. Стефано ди Джованни ди Консола да Кортон (Сассетта). Обручение св. Франциска с Бедностью (1437–1444). Илл. 40. Икона «Успение Богоматери». Илл. 41. Ганс Гольбейн Младший. Мертвый Христос в гробу (Базель, 1521/1522). Илл. 42. Мазаччо. Троица. Нижняя часть (Флоренция, церковь Санта Мария Новелла). Илл. 43. Рафаэль Санти. Преображение (1520, Пинакотекa Ватикана).

Hall exhibits: Fig. 33. Giotto di Bondone. Allegory of Poverty (Basilica of St. Francis of Assisi, c. 1310). Fig. 34. Altarpiece of the Adoration of the Lamb of God (Ghent Altarpiece, 1432). Fig. 35. Simone dei Crocifissi. Nativity (c. 1380, Florence, Uffizi). Fig. 36a. Our Lady of the Sign — Novgorod. Fig. 36. Our Lady of the Sign — Tsarskoye Selo. Fig. 37. Praxiteles. Aphrodite. Fig. 38. The Three Graces. Louvre. Fig. 39. Stefano di Giovanni di Consolo da Cortona (Sassetta). The Marriage of St. Francis to Poverty (1437–1444). Fig. 40. Icon “The Dormition of the Mother of God.” Fig. 41. Hans Holbein the Younger. The Body of the Dead Christ in the Tomb (Basel, 1521/1522). Fig. 42. Masaccio. Trinity, lower section (Florence, Church of Santa Maria Novella). Fig. 43. Raffaello Santi. The Transfiguration (1520, Vatican Pinacoteca).

Достоевский в этом романе исследует, что помогает человеку осуществить в себе Христа, и что ему может в этом помешать.

Искусство Достоевского — область создания двусоставных образов; но в этом романе Достоевский создает еще и *двойственные* образы, *двоящиеся* образы. За каждым образом в романе «Идиот» обнаруживается две возможных сущности — и от человека и от окружающих его зависит, какую именно сущность он в себе проявит и какую сущность в нем увидит и актуализирует другой. Это роман о свободе человека.

Очевидно, именно поэтому роман написан в притяжении к образу св. Франциска Ассизского. Отметим, что Джотто и его ученики пишут фрески в церкви св. Франциска в Ассизи, представляя жизнь человека, умершего за пятьдесят лет до момента этой росписи, как жизнь еще одного Христа. Подчеркивая, что это может быть путем каждого человека. И все это — впервые в западноевропейском искусстве. В романе «Идиот» Достоевский попытается изобразить как жизнь Христа — жизнь своего современника.



Илл. 33

Если мы посмотрим на знаменитую фреску Джотто «Обручение Франциска с госпожой Бедностью», мы поймем, что она отразилась в двух сценах романа: в истории «иноного счастья» с Мари и в сцене сватовства к Настасье Филипповне. Мы увидим и бедное платье Мари, и очень разные лица окружающих их, и даже мальчиков, бросающих камни.

Я долго старался встретить Мари одну; наконец, мы встретились за деревней, у изгороди, на боковой тропинке в гору, за деревом. Тут я ей дал восемь франков и сказал ей, чтоб она берегла, потому что у меня больше уж не будет, а потом поцеловал ее <...>. Мне очень хотелось тут же и утешить и уверить ее, что она не должна себя такую низко считать пред всеми, но она, кажется, не поняла. Я это сейчас заметил, хотя она всё время почти молчала и стояла предо мной, потупив глаза и ужасно стыдясь. Когда я кончил, она мне руку поцеловала, и я тотчас же взял ее руку и хотел поцеловать, но она поскорей отдернула. Вдруг в это время нас подглядели дети, целая толпа; я потом узнал, что они давно за мной подсматривали. Они начали свистать, хлопать в ладошки и смеяться, а Мари бросилась

бежать. Я хотел было говорить, но они в меня стали камнями кидать. В тот же день все узнали, вся деревня; всё обрушилось опять на Мари: ее еще пуще стали не любить.

«Идиот» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 60]

Что касается второй упомянутой сцены, то только приняв во внимание историю любви Франциска к госпоже Бедности, можно понять смысл странного портрета Настасьи Филипповны: изображена прекрасная женщина, но это красота *бледного* лица, *впалых* щек и *горящих* глаз — красота больного, бледного и бедного лица.

Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, — красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!

«Идиот». Описание портрета Настасьи Филипповны
[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 68]

Св. Франциск становится как бы воспоминанием князя Мышкина в этой жизни. Явных указаний на св. Франциска в романе нет, своим лицом он в творчестве Достоевского появится впервые в романе «Братья Карамазовы», где будет назван «Pater seraphicus». Но мы знаем, что князь Мышкин впервые пробуждается к сознанию, услышав крик осла.

Помню: грусть во мне была нестерпимая; мне даже хотелось плакать; я все удивлялся и беспокоился: ужасно на меня подействовало, что всё это **чужое**; это я понял. Чужое меня убивало. Совершенно пробудился я от этого мрака, помню, я вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился, а с тем вместе вдруг в моей голове как бы все прояснело. <...> С тех пор я ужасно люблю ослов.

«Идиот» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 48]

Он в этот момент словно впервые осознает себя в своем теле, а происходит это именно в Базеле, где словно дожидается воскресения гольбейновский мертвый Христос.

Как мы помним, св. Франциск именовал тело свое «братом ослом». Осел вносит Христа в Иерусалим, причем Христос въезжает, сидя «на ослице и молодом осле» (Мф. 21:5) — словно освящая два полюса, два пола человеческой природы одновременно. И в романе образ Христа проявляется не только в Мышкине, но и в Настасье Барашковой, чье имя буквально значит — «Воскресший Агнец». Только если Мышкин — идущий навстречу человеку исцеляющий Христос Евангелия, то Настасья Филипповна, закланная ножом Рогожина и воскресшая в духе — образ Христа Апокалипсиса, где Христос и появляется буквально как закланный и воскресший Агнец.



Илл. 34. Поклонение Агнцу Божиему. Гентский алтарь
Fig. 24. The Adoration of the Lamb of God. The Ghent Altarpiece

Но на картине Симоне Крочефисси «Рождество Господне» осел истощно кричит, оповещая именно о Рождестве Христа, о сошествии Бога в земное тело.

Мышкин буквально скажет: «меня *разбудил* крик осла» — ибо осел приветствовал Божественную душу, очнувшуюся в земном теле — обновленного в человеке Христа. Надрывающийся крик осла — это крик экстаза, оргазма или эпилептического припадка, знаменующий душу, пересекающую границу между мирами, входящую в пределы «Я» (это «Я», «Йа» и выкрикивает осел).

Князя Мышкина зовут Львом. Но когда его ударяет по щеке Ганя, Рогожин восклицает: «И будет каяться! — закричал Рогожин, — будешь стыдиться, Ганька, что такую... овцу (он не мог приискать другого слова) оскорбил!» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 99], — не сумев подобрать

иного именованья для князя. Брат Леоне овечка — имя любимого и самого приближенного спутника Франциска, сопровождавшего его в уединенных странствиях.

Даже обилие людей с птичьими фамилиями в романе (огромные семейства Лебедевых, Иволгиных, Птицыных), с которыми общается и которых «имеет мысль поучать» князь Мышкин, напоминает нам о проповеди Франциска птицам.

Эти отсылки не могут быть случайными просто в силу того, что они друг с другом рифмуются.

Итак, роман — область двоящихся (а в пределах одной из двух сторон — и множасьихся) образов. За Настасьей Филипповной открывается не только госпожа Бедность, объединяющая собой всех «возлюбленных» князя. День, в который начинается роман — день



Илл. 35

рождения Настасьи Филипповны, 27 ноября старого стиля. Но 27 ноября — это день празднования иконы Божией Матери «Знамение». Это первый образ, мерцающий внутри героини, с которой мы знакомимся по ее портрету, появляющемуся в самых разных местах на протяжении первого дня.



Илл. 36а. Богоматерь Знамение-Новгородская

Fig. 36a. Our Lady of the Sign (Novgorod)



Илл. 36. Богоматерь

Знамение-Царскосельская

Fig. 36. Our Lady of the Sign
(Tsarskoye Selo)

«Царскосельская икона Божией Матери “Знамение” — сообщают нам церковные календари и справочники — помещалась в XVIII – середине XX вв. в правой части небольшой придворной Царскосельской Знаменской церкви. Некоторыми подробностями письма она разнится от других известных икон “Знамения”. Несмотря на древность иконы, в ней поражает необыкновенная ясность очертаний, живость цветов и теней. Святой лик отражает и глубокое смирение Пренепорочной Девы, и величие Царицы Небесной, и милосердие, и строгость. Замечают, что лицо Богородицы почти в одно и то же время производит на молящихся разные впечатления:

то оно кажется светлым и умиленным, то вдруг темнеет и принимает строгий вид, хотя бы вы стояли на том же месте»²¹.

«Два контраста», видимые одновременно или выступающие по очереди на первый план в зависимости от настроения, от «глаза» созерцающего — так же, как в портрете Настасьи Филипповны.

Однако тогда же нам сообщают, что в прихожей жилища Настасьи Филипповны стоит огромная статуя Венеры.



Илл. 37

²¹ См., например: <https://azbyka.ru/days/ikona-znamenie-carskoselskaja> (дата обращения: 20.03.2026).

Вот две возможности, которые даны.

Две возможности вырисовываются и за образом Аглаи. Достоевский намеренно и целенаправленно изображает трех сестер Епанчиных как трех граций.

Генерал обладал цветущим семейством <...> подросли и созрели все три генеральские дочери, Александра, Аделаида и Аглая <...> все три были замечательно хороши собой, младшая была даже совсем красавица <...> все три отличались образованием, умом и талантами <...> они замечательно любили друг друга и одна другую поддерживали. Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего идола - младшей. В обществе они не только не любили выставляться, но даже были слишком скромны. Никто не мог их упрекнуть в высокомерии и заносчивости, а между тем знали, что они горды и цену себе понимают. Старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец <...>

Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками, и конечно вследствие своей силы и здоровья, любили иногда хорошо покушать <...> установившийся согласный конклав трех девиц сплошь да рядом начинал пересиливать.

[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 15–16, 32]



Илл. 38

Говоря о качествах барышень, князь умолчит только об Аглае: «Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66]. Очевидно, что они видятся ему в этот момент как три грации — две повернуты к зрителю лицом, одна, средняя, — спиной (скульптуры ставились в нишах, обойти их было затруднительно). Так что средней (ее имя среди трех граций — тоже Аглая) просто не видно.

Но в письме Мышкина в начале второй части романа, где он описывает то, что видит духовным зрением, сестры уже расположены совершенно иначе, прямо противоположным образом:



Илл. 39

Сколько раз вы все три бывали мне очень нужны, но из всех трех я видел одну только вас. Вы мне нужны, очень нужны.

«Идиот». Из письма кн. Мышкина к Аглае
[Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 157]

Теперь князь видит их так, как видит св. Франциск удаляющихся в небесные дали трех добродетелей на алтарной панели Соссетты «Обручение св. Франциска с госпожой Бедностью»: тут именно средняя, госпожа Бедность, единственная обернулась к нему.

Перед нами вновь две возможности: естественной, стихийной природы — и высшей, духовной — Божественной — природы человека, которые даны и здесь.

Причем совпадает не только восприятие высшей природы обеих прекрасных дам. Три грации, в профанном мире воспринимавшиеся как спутницы Афродиты, в эзотерической культуре почитались тремя аспектами Афродиты. Так что и на уровне естественной природы Настасья Филипповна и Аглая — «почти одно и то же», недаром князь скажет про последнюю: красива, «почти как Настасья Филипповна, хотя лицо совсем другое» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 66], а в конце романа признается, что хотел бы «любить обеих». Он, как неоплатоники Возрождения, не узнает красоту в лицо («Е non si puo conoscer per lo viso») — потому что сразу смотрит глубже, или, по словам русского поэта Максимилиана Волошина, «не видит лиц и верит именам» — тем глубинным именам, которые и есть сущности. Он тот, кто видит высшую природу, отказываясь замечать низшую. Он тот, кто видит единство явлений, отказываясь замечать их обособление и противостояние.

И вот в этом он поступает не так, как поступал св. Франциск. Св. Франциск считал, что должен воспитывать естественную природу, чтобы приближать ее к Богу. Образец такого воспитания — его проповедь птицам. Князь Мышкин склонен скорее прощать и *игнорировать* нижнюю природу, полагая, что тогда она преобразится сама собой: он видел, как Аглаю одолевал мрак, но «он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 431]. Но мрак исчезал лишь до определенного момента, когда пренебрегаемая низшая природа восстала и взяла свое.

В случае Настасьи Филипповны победила высшая природа, но это стоило жизни героине, намеренно пошедшей под нож Рогожина (всегда будившего в ней низшую природу: в этом смысле очень характерно его рассуждение о том, что с князем она «не такая», а с ним «вот именно такая»).

Здесь нужно заметить, что Настасья Филипповна и Аглая все время соотносятся между собой как свет и блеск (у одной глаза горят — у другой блестят (имя «Аглая» и значит «блеск» — то есть — отраженный свет)); как полнота сущности и ее аспект (Венера — грация); как оригинал и портрет (в сцене их встречи в конце романа Аглая будет описана теми же чертами, какими изображен портрет Настасьи Филипповны в начале романа).

Сущность итальянского Возрождения, по словам Уберто Мотта, состояла в том, что Церковь решила не отвергнуть и не проигнорировать, как это было прежде, но воспитать и воцерковить

естественную природу. Церковь и св. Франциск понимают, что с этой природой нужно работать. Ее нужно воспитывать и возводить. Потому что свет может преодолеть эту двойственность, хотя и путем жертвы, но блеск — не может.

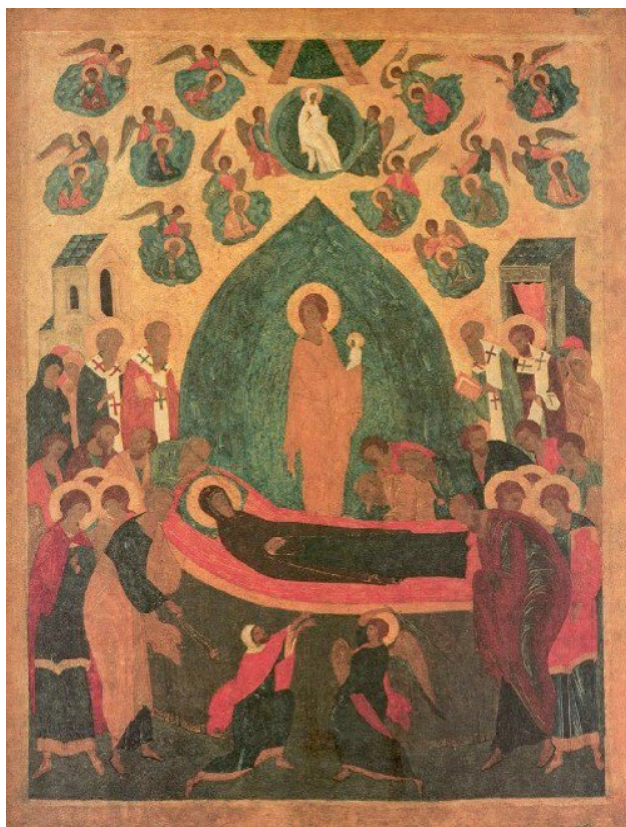
Богоматерь (в центр образа Которой заключен Христос) окончательно побеждает в Настасье Филипповне в тот момент, когда ей предлагают на выбор: стать образом любви, отдающейся в жертву, или образом любви, требующей жертв. Когда один из толпы, взирающей на нее в подвенечном платье (заметим тут опять возможную двойственность: невеста Христова или Афродита, богиня плодonoсящей природной любви), восклицает: «Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! <...> “Ценою жизни ночь мою...”» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 492], намекая на вызов Клеопатры, предложившей купить ее ночь под условием, что счастливый любовник будет казнен на следующее утро.

Две стоящие за героиней сущности соотносятся следующим образом: человек, выбравший свою христианскую сущность, оказывается в пространстве свободы, в пространстве возможности осуществления еще неосуществленного, в пространстве прямой, как стрела, истории (которой нет нигде, кроме как в христианстве), образующейся только одним — совершившимся в ней, в насущном видимо-текущем, неповторимым событием — Боговоплощением. Потому что даже появление «второго Христа» — Франциска — это не повторение того же события, а прямо противоположное событие: там Бог вочеловечился — здесь человек обожился.

В притяжении образа Венеры героиня оказывается в пространстве *воспроизведения* архетипа, в области «вечного возвращения». Никакой свободы нет — кроме осознанного повторения того, что уже однажды свершилось («знающего судьба ведет — незнающего тащит»). Люди здесь — всего-навсего «места присутствия» сущностей, повторяющих круги своих историй.

Настасья Филипповна бежит от себя — Афродиты, себя — Клеопатры, для того чтобы в доме Рогожина было осуществлено «Успение Богоматери».

Князь Мышкин найдет ее в алькове за зелеными занавесками, со сбившимися в ногах кружевами — в них пена, из которой вышла Афродита, преобразается в облака, на которых возносится Богоматерь. Недаром вошедшие на третьи сутки в дом Рогожина люди обнаружили там идиота-князя и Рогожина в белой горячке — но



Илл. 40

не слова не было упомянуто о теле Настасьи Филипповны, словно исчезнувшем, как и тело Богоматери в Вознесении.

О фамилии князя на первых страницах говорит Лебедев: «в Карамзина “Истории” найти можно и должно» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 8]. В «Истории» Н.М. Карамзина есть только один Мышкин — первый строитель храма Успения Богоматери (построенного потом итальянским архитектором Аристотелем Фиораванти). Храм, возведенный архитектором Мышкиным обрушился под тяжестью лестницы, ведущей на хоры.

Когда князь Мышкин впервые приходит в дом Рогожина, он долго идет по дому, то поднимаясь на две-три ступеньки, то спускаясь на столько же. То есть, можно представить, что его ведут по

обрушенной лестнице недостроенного храма Успения, который и будет реализован в конце романа явленным нам героиней образом²².

В одной из постановок «Идиота», в конце спектакля на сцене Настасью Филипповну укладывают в позу «Мертвого Христа» Ганса Гольбейна Младшего (эта картина висит над дверью в доме Рогожина). Здесь был точно уловлен выраженный в романе принцип, особенно если учесть, что для западного человека «Христос» Гольбейна — это не Христос, умерший и не воскресший, как о том говорилось на протяжении двух веков в русской культуре, но Христос в первом движении воскресения²³.



Илл. 41



Илл. 42

Обратим внимание хотя бы на начавшие сжиматься пальцы, соскребающие пелену под телом. Картина Гольбейна есть преобразование того, что изображено в нижней части «Троицы» Мазаччо в

²² См. об этом подробнее работу «История в имени: Мышкин и “горизонтальный храм”»: [Касаткина, 2004, с. 380–393]. См. также: [Подосокоорский, 2024].

²³ См. подробнее в работе «Картина Ганса Гольбейна-младшего “Христос в могиле” в структуре романа Ф.М. Достоевского “Идиот”: после знакомства с подлинником» [Касаткина, 2015, с. 249–269].

церкви Санта Мария Новелла во Флоренции: скелет Адама, лежащий в низкой каменной нише. Надпись над ним гласит: «Я был таким как ты, ты будешь таким, как я», — указывая созерцающему живому на неизбежность смерти. Это идея падшей, низшей, смертной природы человека.

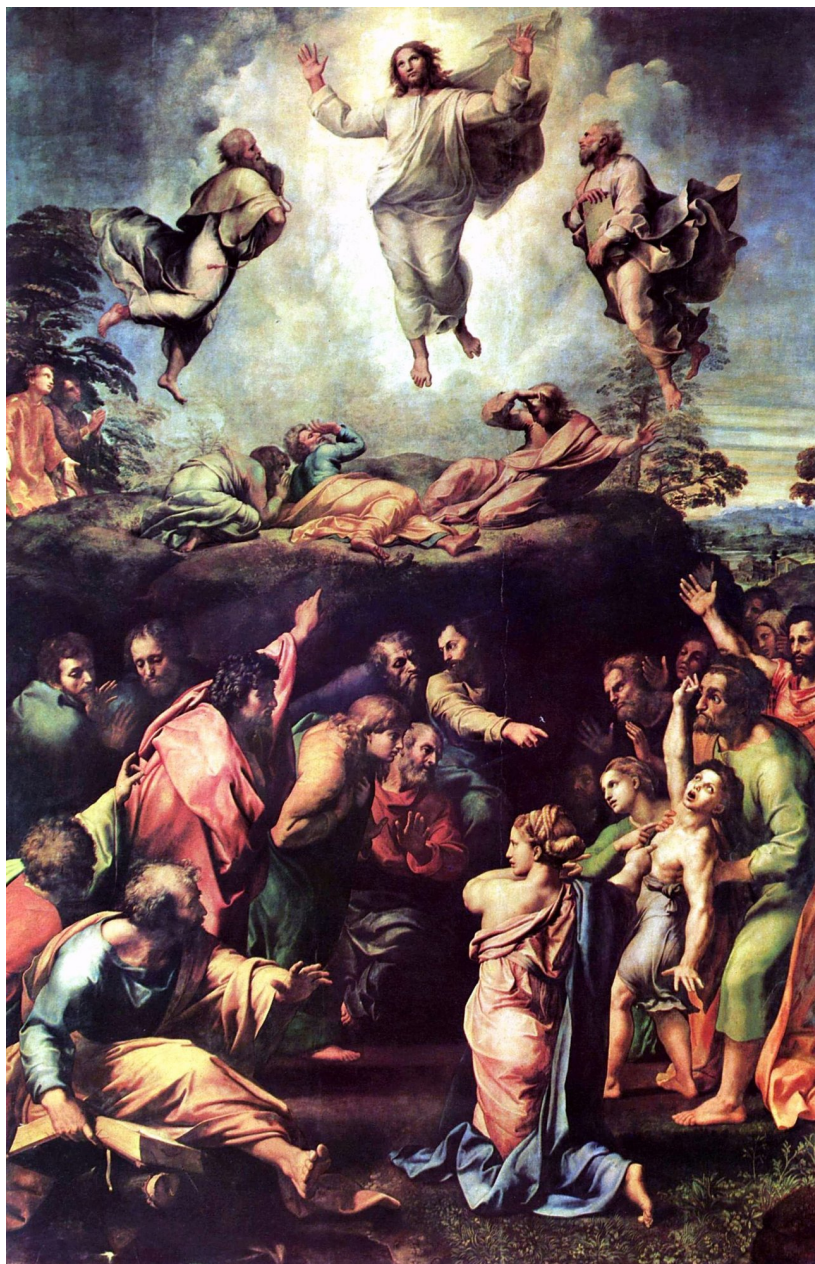
Картина же Гольбейна должна была помещаться как надгробие над рядом таких же узких гробов в нише собора в Базеле. И Христос словно говорит тем, кто лежит под ним: «Я был таким, как ты, ты будешь таким, как Я», — возвещая радость воскресения.

Может показаться странным, что за образом Настасьи Филипповны мы видим как Богоматерь, так и Христа (особенно характерны здесь слова Рогожина о том, что крови из-под левой груди вытекла всего лишь «столовая ложка» — аллюзия на то, как подают причастие в православной церкви). Но ведь образ Богоматери Знамение представляет собой фигуру Христа, вписанную в фигуру Богоматери.

Можно сказать, что структура романа, применительно к образу князя Мышкина (но, как мы видели, и других персонажей), повторяет структуру картины Рафаэля «Преображение».

Рафаэль в своей картине воспроизводит изложение события Преображения Господня в трех синоптических евангелиях, где говорится, что в момент преобразования Христа перед тремя учениками на горе Фавор остальные его ученики в селении под горой не могли изгнать духа немого и глухого из мальчика-эпилептика (мы помним, что эпилепсия — это та самая болезнь, от которой страдает князь Мышкин).

Но одновременно Рафаэль создает огромный символ: в то время, как люди *внизу* видят припадок одержимого «духом немым и глухим», избранные ученики Христовы *на высоте* видят таинство Преображения. Рафаэль создает удивительную систему жестов персонажей, обратим внимание только на самое важное: трое, сжав руку и вытянув перст, указывают на мальчика в припадке, двое слева указывают перстом на Христа, обратив взоры на больного и окружающих его, двое простирают открытые длани ко Христу почти тем же жестом, каким сам Христос простирает их к Отцу, соединяя небо и землю, благословляя исцеленное мироздание. Один из двух — сам мальчик, поднявший одну руку ввысь, словно принимая благословение Христово и другой рукой передавая его земле — в позе, воспроизводящей начертание еврейской буквы Алеф — воплощающей



Илл. 43

идею единства мироздания, герметический принцип «что наверху, то и внизу».

Кто-то внизу требует исцеления и сосредоточен на больной и страдающей природе человека, кто-то обещает исцеление от Того, Кто сейчас не с ними, а на горе, но только один одержимый мальчик в нижней группе обратил белые глаза на то, что происходит сверху, и кажется, что не видя того, что вокруг него, он созерцает Преображение Господне. Рафаэль каким-то образом соотносит Преображение Христа и припадок ребенка (а мы помним, что эпилептик — не только князь Мышкин, но и Достоевский...).

Христос, сошедший с горы, исцелил мальчика. Мы уже говорили, что это не означает — вернул к средней норме. Это означает: вернул ему цельную и неповрежденную природу. Мальчик стал одним из немногих, кто оказался способен принять исцеление — к чему редко оказывались способны те, кто уже обладал средней нормой здоровья. У них и так было все хорошо, и им было не о чем просить. Об исцелении просит — и оказывается ближе всего ко Христу тот, кто, казалось бы, был дальше всего от него.

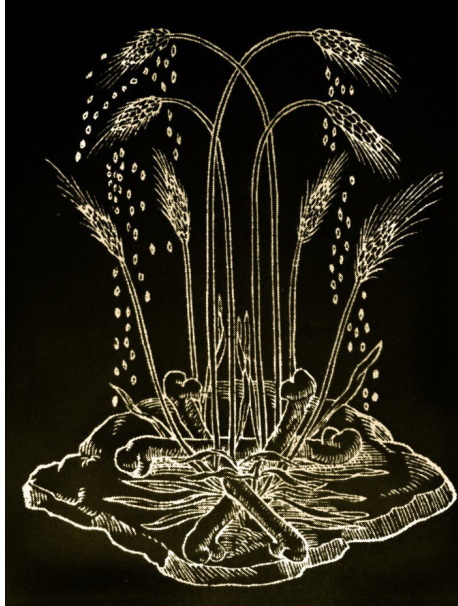
Князь Мышкин — одержимый отрок Рафаэля. Но оказывается, что он и есть — образ Христа.

7. «Братья Карамазовы»: ключ к Раю — Крест

Экспонаты зала: Цитаты из произведений Достоевского. Илл. 44. Эмблема под девизом *Spes altera vitae* («В надежде на жизнь иную») из Claude Paradin's *Devises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557. P. 258. Подпись: *Les graines des Bleds et autres herbages, seemes et mortifiees en terre, se reuerdoient, et prennent nouuel accroissement: aussi les corps humeins tombans par Mort, serot releuez en gloire, par generale resurreccion* («Зёрна пшеницы и другие травы, посеянные и умершие в земле, восстанавливаются и идут в рост: так и человеческие тела, повергнутые смертью, будут восстановлены в славе через всеобщее воскресение»). Илл. 45. Распятие Христа и смерть Иуды. Костяная пластинка (ок. 420 гг. н.э., Британский музей). Илл. 46. Дионисий. Распятие (ок. 1500, Третьяковская галерея). Илл. 47. Снятие с креста (Новгородская школа, конец XV, Третьяковская галерея). Илл. 48. Россо Фьорентино. Снятие с креста (Ок. 1529, Сансеполькро, церковь Сан Лоренцо алле Орфанелле). Илл. 49. Маттиас Грюневальд. Распятие (Изенгеймский алтарь, ок. 1512–1516).

Hall exhibits: Quotations from Dostoevsky's works. Fig. 44. Emblem with the motto *Spes altera vitae* ("In hope of another life") from Claude Paradin's *Devises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, 1557, p. 258. Caption: *Les graines des Bleds et autres herbages, seemes et mortifiees en terre, se reuerdoient, et prennent nouuel accroissement: aussi les corps humeins tombans par Mort, serot releuez en gloire,*

par generale resurreccion ("The grains of wheat and other plants, sown and having died in the earth, revive and take on new growth: so too the human bodies laid low by Death shall be raised up in glory through the general resurrection"). Fig. 45. The Crucifixion of Christ and the Death of Judas. Ivory panel (c. 420 AD, British Museum). Fig. 46. Dionysius. Crucifixion (c. 1500, Tretyakov Gallery). Fig. 47. The Descent from the Cross (Novgorod school, late 15th century, Tretyakov Gallery). Fig. 48. Rosso Fiorentino. The Descent from the Cross (c. 1529, Sansepolcro, Church of San Lorenzo alle Orfanelle). Fig. 49. Matthias Grünewald. Crucifixion (Isenheim Altar, c. 1512–1516).



Илл. 44

Истинно, истинно говорю вам: естли пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а естли умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою, потеряет ее; а ненавидящий душу свою в мире сем, сохранит ее в жизнь вечную.

Евангелие от Иоанна, пер. 1823 года, гл. XII, ст. 24–25.

Последний роман Достоевского — роман о рае, о том, что «мы все в раю», оказывается буквально переполнен образами Распятия Христова.

Все герои «Братьев Карамазовых» оказываются при Кресте Господнем, являющемся им неопознанным в разных событиях

современной жизни. Так восстанавливается первоначальность реакции на Распятие у героев и у читателя, снимается патина времени, убираются все ментальные наслоения, уничтожается груз представлений о том, как это *надо* воспринимать. Глядя на Крест, все видят и чувствуют разное.

Смердяков, глядя на того (Того), кого оставил Господь, не смотря на всю его (Его) веру и верность, примеряет на себя Крест и отказывается от него:

А коли я именно в тот же самый момент это всё и испробовал и нарочно уже кричал сей горе: подави сих мучителей, — а та не давила, то как же, скажите, я бы в то время не усомнился, да еще в такой страшный час смертного великого страха? И без того уже знаю, что Царствия небесного в полноте не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значит, не очень-то вере моей там верят, и не очень-то уж большая награда меня на том свете ждет), для чего же я еще сверх того и безо всякой уже пользы кожу с себя дам содрать? Ибо если бы даже кожу мою уже до половины содрали со спины, то и тогда по слову моему или крику не двинулась бы сия гора <...> А, стало быть, чем я тут выйду особенно виноват, если не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу-то по крайней мере свою сберегу?

«Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 121]

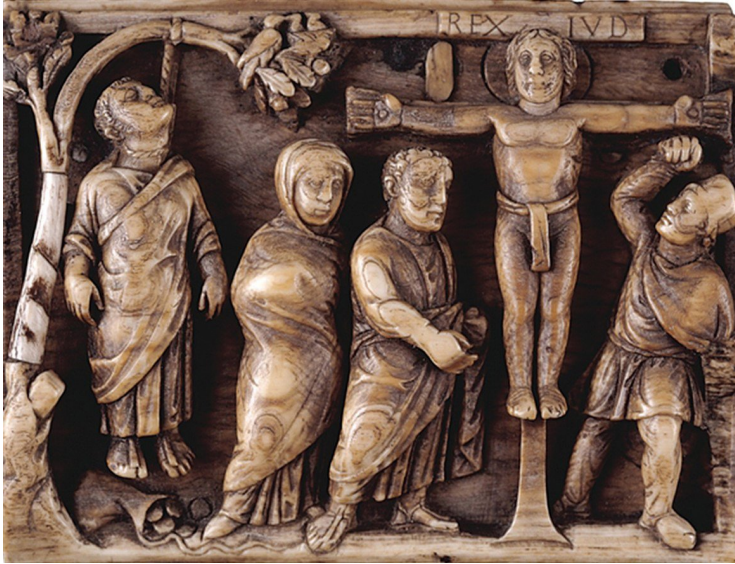
Но отказавшийся от креста, как выясняется, неизбежно выбирает виселицу.

Это будет подчеркнуто словами Ивана, сделавшего — сразу после гибели повесившегося Смердякова и под ее влиянием — другой выбор, решившегося на то, чтобы показать на себя на суде и оправдать Митю:

Завтра крест, но не виселица.

[Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 86]

Иван видит в крестных муках то, чего нельзя простить ни Богу, ни распинавшим, отказываясь признать себя стоящим среди распинающих, настаивая на своей позиции наблюдателя и судьи. Лиза Хохлакова видит в них то, чего нельзя простить себе, и что мы, при этом, слишком легко себе прощаем. Митя разрывается между желанием принять Крест — и невозможностью отказаться от воз-



Илл. 45

любленной невесты (еще не поняв, что невеста обретается только в конце крестного пути). Алеша видит в крестной смерти величайшую несправедливость и то, с чем нельзя смириться, если за этим не последовало громкой славы, очевидных чудес и воскресения. И его приводит Зосима к истинному пониманию Чуда Креста — вновь связавшего небо и землю, к пониманию креста как праздника и свадьбы земли с небом, воссоединенных любовью человека к Господу и земле.

Посмотрим, как Достоевский воссоздает сцену Распятия в потрясших и захвативших сознание его героев современных историях.

Самая сокрушительная история из рассказанных Иваном Карамазовым — история о затравленном собаками мальчике.

Был один <...> генерал со связями большими и богатейший помещик. <...> Псарня с сотнями собак и чуть не сотня псарей, все в мундирах, все на конях. И вот дворовый мальчик, маленький мальчик, всего восьми лет, пустил как-то, играя, камнем и зашиб ногу любимой генеральской гончей. «Почему собака моя любимая охромела?» Докладывают ему, что вот, дескать, этот самый мальчик камнем в нее пустил и ногу ей зашиб. «А, это ты, — оглядел его генерал, — взять его!» Взяли его, взяли у матери, всю ночь просидел в

кутузке, наутро чем свет выезжает генерал во всем параде на охоту, сел на коня, кругом него приживальщики, собаки, псарь, ловчие, все на конях. Вокруг собрана дворня для назидания, а впереди всех мать виновного мальчика. Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть, ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... «Гони его!» — командует генерал. «Беги, беги!» — кричат ему псарь, мальчик бежит... «Ату его!» — вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли.

«Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 221]

«Ну... что же его? Расстрелять?» — вопрошает, рассказав историю, Иван. — «Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата».

Правда тут же Алеша опомнится и заявит, что «сказал нелепость». А потом — после двух страниц яростного обвинительного приговора Творцу и мирозданию, произнесенного Иваном и построенного в своих самых сильных точках на той же истории о затравленном мальчике, Алеша проговорит «вдруг с засверкавшими глазами»:

Брат, <...> ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и Оно может всё простить, всех и вся **и за всё**, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и соиздается здание, и это Ему воскликнут: «Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои».

— А, это «единный безгрешный»²⁴ и его кровь!

— ответит Иван

[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 224].

²⁴ Этот отрезок разговора братьев пронизан литургическими аллюзиями, которые невозможно было упустить читателю: на литургические возгласы «И всех, и вся», «Твоя от Твоих Тебе приносяще о всех и за вся» и на воскресное песнопение «Воскресение Христово видевше...» («поклонимся святому Господу Иисусу, единому безгрешному»), которое как раз и говорит о *Кресте, приносящем всему миру радость*.

Эти последовательные реакции Алеши и раскрывают нам процесс восприятия образа читателем в том виде, в каком этот процесс задумывался автором. Герой спонтанно реагирует на **внешний** новый образ, потрясающий все его чувства, затем чувствует занозу — неисчерпанность образа, на который он так однозначно отреагировал, ощущает нечто в его **глубине**, отрицающее его первоначальную реакцию, классифицирующее ее как «нелепость», и в конце концов приходит к видению и осознанию внутреннего образа, объясняющего все и уничтожающего первоначальный морок, переворачивающего восприятие. В этот момент засверкают его глаза — ибо внутренний образ явится в своей первозданности, в результате происшедшего процесса «остранения» отмытый от наслоений привычного автоматического восприятия.

Чрезвычайно важно, что Иван называет источником истории «один из сборников наших древностей», «Архив» или «Старину». Как мы узнаем из комментариев, на самом деле читатель мог прочесть рассказ о мальчике в «Русском вестнике», а совсем не в «Русском архиве» или «Русской старине» — заметим, что Иван опускает слово «русский» в названии журналов, указывая даваемыми им именованиями лишь на *древность* своей истории.

Читателю здесь важно иметь в виду (и писатель мог рассчитывать на то, что читатель имеет это в виду — роман «Братья Карамазовы» печатался в том же «Русском вестнике» всего два года спустя — так что постоянные подписчики журнала читали историю, рассказанную Иваном, *на фоне* истории, послужившей для нее основой), так вот, читателю важно иметь в виду эти два произведенных смещения — из «Вестника» в «Архив» или «Старину» — так случай, опыт, современность или недавнее прошлое (то, что предполагается в «Вестнике») сдвигаются в область *предания*, и затем — из русского предания — в предание *общее*. Так *забычивость* героя становится оправданием для авторского **поправления**, для концептуальных сдвигов в тексте, формирующих во внешнем образе — внутренний. Для внешнего образа безразлично, в «Русском Вестнике» печаталась история или в «Русском архиве», однако для внутреннего образа чрезвычайно важно, что это «Архив» и что он не маркируется национально.

Надо заметить, что и мизансцены истории, прочитанной в «Вестнике», существенно трансформируются в Ивановой «картинке». Сохраняется то, что годится для создания внутреннего образа и изменяется то, что ему концептуально противоречит. Причем вне

задачи создания внутреннего образа непонятны изменения, вносимые Достоевским в текст — для Ивановой коллекции вполне годится и неисправленный вариант «Русского вестника», в чем-то он даже еще более чудовищен:

... У другого помещика один крестьянский мальчик зашиб по глупости камешком ногу борзой собаки из барской своры. Барин заметил это, и окружающие были принуждены назвать виновника. На следующий день барин назначил охоту. Привели на место охоты мальчика. Приказано раздеть и бежать ему нагому, а вслед за ним со свор пустили вдогонку собак, значит, травить его. Только борзые добегут до мальчика, понюхают и не трогают... Подоспела мать, леском обежала и ухватила свое детище в охапку. Ее оттащили в деревню и опять пустили собак! Мать помешалась, на третий день умерла.

Русский вестник. 1877, № 9. С. 43–44

Итак, какие изменения производит Достоевский (потому что здесь, конечно, прикрываясь «плохой памятью» героя, работает автор)?

Прежде всего — и это очевидно всего нужнее для создания внутреннего образа — он меняет местами умершего и оставшегося в живых. В исходной истории собаки не тронули мальчика, но мать сошла с ума и умерла. В окончательном тексте мальчик затравлен и ничего не сказано о безумии матери — в Ивановой «картинке» она молча и недвижно стоит «впереди всех» на протяжении всего действия. И вот тут сквозь картинку Ивана начинают проступать совсем другие контуры...

Мать при кресте Сына, православное Распятие, изображаемое с фигурами Богородицы и Иоанна, — остальные предстоящие Распятию, толпа, «дворяне» — это все присутствующие в храме. Это мы. Достоевский сохранил наготу мальчика — потому что ему было важно, чтобы мы увидели обнаженное и израненное тело Бога. Конные против толпы — завоеватели против покоренных — видение римских воинов. И он — Он — безгрешен. «Иной шутник скажет, пожалуй, — продолжает Иван свою обвинительную речь, — что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 222–223]. Его-то, отдавшего неповинную кровь Свою за всех, и

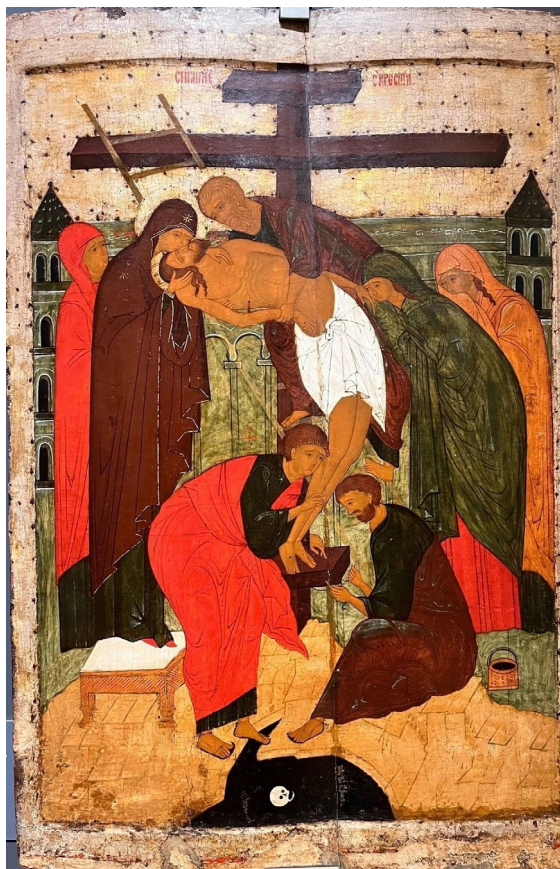


Илл. 46

разглядит Алеша в Ивановой «картинке» в тот момент, когда у него засверкают глаза.

Описание матери в «картинке» Ивана неизбежно вызовет в качестве своего внутреннего образа не только «Распятие», но и «Снятие с Креста».

Именно на этой иконе Мать зримо стоит «впереди всех», находящихся как за ее спиной, так и по другую сторону от креста. Но Она не просто стоит *впереди всех*, Она стоит и, в каком-то смысле, *единственная из всех*. Это образ, прямо противоположный образу сошедшей с ума матери мальчика — а, надо заметить, что образ сра-



Илл. 47

женной, повредившейся, пусть на какое-то время, в уме и чувствах Матери многократно изображен на западноевропейских картинах «Снятие с креста»; так, например, на картине Россо Фьорентино Богоматерь вообще лишается чувств, и Ее, так же как и мертвого Христа, поддерживают лишь руки окружающих.

Однако Достоевский не только добавляет к исходному варианту смерть мальчика, но и убирает из него безумие матери. Потому что православный образ иной.

В момент снятия с Креста словно весь мир повреждается в уме и в чувствах — ибо на глазах у всех, веровавших во Христа, Он умирает в страшных страданиях, умирает Бог, рушится оплот незыблемый,



Илл. 48

почему и разбегаются ученики в страхе. Это очень ясно передано в иконе «Снятие с Креста» XV века, находящейся в Третьяковской галерее, передано ритмически.

Все фигуры этой иконы, начиная с Тела Христова, снимаемого с Креста, сгибаются, образуя в плане волну: сминающуюся, спадающую вертикаль; фигуры склоняются, пригибаясь к земле, не «держат» более той вертикали, которой соединяет прямостоящий человек землю с небом и символом которой является крест. Этой вертикалью обозначается и объем мироздания — так что мы видим на иконе словно спадающийся, сминающийся мир. Но в правой стороне иконы останавливает эту сминающуюся вертикаль неподвижная и прямая фигура Богородицы, принимающей в Свои руки голову Христа. Она остается единственной незыблемой Опорой поврежденному

миру, Она удерживает Своими руками мир, сошедший с ума при виде смерти Бога²⁵.

Та, что должна была сойти с ума, спасает мир от безумия и разрушения... Но и — Та, что, по мысли Ивана, должна стать препятствием мировой гармонии, становится ее опорой и ее гарантом.

Иван в своей обвинительной речи будет очень настаивать на невозможности для матери простить **мучителей** ее сына (и мы, читатели, как и Алеша, по крайней мере в первый миг будем согласны с ним) — и одновременно на том, что гармония состоится только в случае такового прощения. А еще через пару страниц сам же Иван перескажет «одну монастырскую поэмку» с образами, как он заметит, не ниже дантовских. В этой «поэмке» Богоматерь молит об избавлении от наказания и мучений всех грешников без различия.

Есть, например, одна монастырская поэмка (конечно, с греческого): «Хождение Богородицы по мукам», с картинами и со смелостью не ниже Дантовских. Богоматерь посещает ад, и руководит ее «по мукам» архангел Михаил. Она видит грешников и мучения их. Там есть между прочим один презанимательный разряд грешников в горящем озере: которые из них погружаются в это озеро так что уж и выплыть более не могут, то «тех уже забывает Бог» — выражение чрезвычайной глубины и силы. И вот, пораженная и плачущая Богоматерь падает пред престолом Божиим и просит всем во аде помилования, всем, которых Она видела там, без различия. Разговор ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, Она не отходит, и когда Бог указывает Ей на прогвожденные руки и ноги Ее Сына и спрашивает: как Я прощу Его **мучителей**, — то Она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с Нею и молить о помиловании всех без разбора.

«Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 225]

²⁵ Отметим тут совсем иную концепцию художника: Богоматерь и на картине Россо Фьорентино, как и на иконе, как бы представляет собой вертикаль креста, горизонталь которого — фигура Христа, то есть мир перевернулся: горизонталью его становится Бог, вертикалью — человек; и это подчеркивается тем, что на картине не Богоматерь удерживает мир — люди вокруг Нее удерживают Ее и мир; художник как бы ожидает от человека шага, уже совершенного Богом, ожидает от него готовности хоть на миг заменить собою Упавшего или хотя бы поддержать Его. Чтобы прозвучало не: «Господи, дай, спаси, защити!», — но: «Господи, я сделаю для Тебя».

Достоевский словом «мучители» зарифмовал эти две расположенные друг за другом в пространстве текста «картинки», подчеркнув тем самым, что одна является внутренним образом другой. В «монастырской поэмке» Мать *неотступно молит* о прощении мучителей Ее Сына — а невозможность этого, согласно Ивану, была единственным препятствием для имеющей состояться «высшей гармонии». Но мучители Ее Сына — это все человечество: каждый из нас, сколько бы веков не протекло с момента Распятия, любым своим грехом вбивает новый гвоздь в Тело страдающего Бога, чей Крест с того момента вечно стоит в центре мироздания, образуя Державу мира. «Нелепость», заключающаяся в ответе Алеши: «Расстрелять!» — состоит в том, что мучитель-генерал — это мы сами. Это нас «взяли в опеку» — и опекающей нас стала Мать растерзанного нами Сына, всему миру Заступница и Надежда безнадежных...

Не менее поразила и возмутила читателей история Лизы Хохловой. Она рассказывает Алеше:

— Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг исказилось, глаза загорелись.

— Знаете, я про жидка этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает.

«Братья Карамазовы» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 24]

За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя неправильность и неопределенность разговорного языка. Здесь надо заметить, кстати, что «неряшливости языка», в которых при-

нято обвинять Достоевского, всегда работают в его тексте — то есть всегда функционально нагружены, и следовательно, являются не «неряшливостью языка», а художественным приемом.

Слова: «Вот у меня одна книга», — произносимые Лизой, странны потому, что с очевидностью тексты, подобные тем, на который она ссылается, печатались, конечно, в периодике, и это место было прокомментировано в академическом собрании сочинений со ссылкой на периодические издания. Но эти слова очевидно отсылают нас за пределы текущего, отображаемого в периодической печати. «Одна книга» отсылает к единственной Книге христианской культуры — Евангелию...

Слова: «читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих руках, а потом распял на стене» — звучат так, словно «жид» распинает мальчика по приговору суда, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях, и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жиды Христа распяли!» При этом слова «какой-то» и «где-то» относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени, а одновременно и напоминая постоянный зачин храмовых евангельских чтений: «Во время оно...»

«Пальчики обрезал» — во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романным целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и мученичества — как и на «Распятии» Изенгеймского алтаря.

Четыре часа на кресте (в евангелиях — «с шестого до девятого часа»²⁶), «любование» (редеющая толпа перед крестом), «стоны» (крик перед смертью: «Или, Или! Лама савахани!») связывают

²⁶ Достоевский знает о том, что Христос был на кресте 6 часов: в «Идиоте» Ипполит говорит: «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)» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 338–339]. Но в сознании Лизы (как и многих поверхностных читателей Евангелия) «с шестого до девятого часа» откладывается как четыре часа. Это одна из *неуправляемых автором ошибок героя* — важного приема в творчестве Достоевского (см.: [Касаткина, 2015, с. 304–320]).



Илл. 49

внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями.

Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении! (А часто и при втором, и при третьем...)

Эпизод с ананасным компотом принес Достоевскому славу антисемита, а его героине репутацию несовершеннолетней истерички — потому что практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика!

И это «затмение читателей» входило в задачу писателя.

Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее *понимать*. Потому что дико и страшно — представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. Но не вызывают смущения просьбы о сладости житейской перед Распятием. «Кубок жизни», от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов «Братьев Карамазовых», — ближайший родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку — и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными преступлениями.

«Жида распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял — «я сама распяла».

Этот *абсолютно* христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора. А ведь здесь буквально повторен ответ христиан в «Страстях по Матфею» Баха, где христианская община включается в диалог, происходивший восемнадцать столетий назад и на вопросы учеников на Тайной Вечере «не я ли, Господи, <предам Тебя>?» отвечает: «Это я».

Эти сцены возобновляют в нас ощущение чудовищности и мучительности, невозможности и невыносимости Распятия, подобно Распятию Грюневальда, где, как уже было сказано, символом непереносимых мучений тоже становятся пальцы Распятого.



Илл. 50. Оформление зала видения Креста Лизой Хохлаковой на выставке 2012 года, подчеркивающее, что наша еда перед телевизором, показывающим новости о бедах мира, вполне сходна с ее ананасным компотом

Fig. 50. Design of the hall of Lisa Khokhlakova's vision of the Cross at the 2012 exhibition, emphasizing that our eating in front of a television showing news of the world's misfortunes is quite comparable to her pineapple compote.

Но Достоевский показывает и то, что по другую сторону Креста, то, что дает основание Дионисию создать образ Распятия-Объятия, Христа на кресте, раскинувшего руки в призыве и приветствии мирозданию. Достоевский показывает итог Креста — обретение Христом невесты-человечества, превращение Им воды очищения в вино соединения, вино непрерывного свадебного пира Царствия небесного. Старец Зосима говорит в видении Алеши:

— Веселимся, пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его?

— Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша.

— Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых непрерывно зовет и уже навеки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...

«Братья Карамазовы», гл. «Кана Галилейская»

[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 327]

Христос умирает за каждую свою невесту — душу человеческую, чтобы вывести ее из смертной тени, из адской уединенности, и обнять, сочетаясь с нею нерушимым брачным союзом.

Но человечеству-невесте в Богочеловеческом союзе уготована, в свою очередь, роль жениха-спасителя в его союзе с мирозданием. Алеша ощущает, что должен стать солнцем земле после того, как его сердцу наконец открылся Солнце-Христос.

Он не остановился и на крылечке, но быстро сошел вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние

роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков.

«Братья Карамазовы», гл. «Кана Галилейская»
[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 328]



Илл. 51

8. Созидание Храма

Экспонаты зала: Илл. 51. Тайная вечеря. Витраж (XIII век, Шартрский собор). Илл. 52. Икона «Споручница грешных» (с 1843 года — чудотворная). Илл. 53. Икона «Положение во гроб» (конец XV века, Третьяковская галерея). Илл. 54. Икона «Жены-мироносицы у гроба Господня». Илл. 55. Икона св. Иоанна, диктующего Прохору (XVII век, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник). Илл. 56. Причащение апостолов (мозаика, София Киевская, XI век). Илл. 57. Икона «Всех скорбящих Радость» (личная моленная икона Достоевского, Литературно-мемориальный музей

Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге). Илл. 58. Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна (1512/1514, Галерея старых мастеров, Дрезден).

Hall exhibits: Fig. 51. The Last Supper. Stained glass window (13th century, Chartres Cathedral). Fig. 52. Icon "The Surety of Sinners" (wonderworking since 1843). Fig. 53. Icon "The Entombment" (late 15th century, Tretyakov Gallery). Fig. 54. Icon "The Myrrhbearers." Fig. 55. Icon of St. John Dictating to Prochorus (17th century, Sergiev Posad State History and Art Museum-Reserve). Fig. 56. The Communion of the Apostles (mosaic, St. Sophia Cathedral, Kyiv, 11th century). Fig. 57. Icon "The Mother of God, Joy of All Who Sorrow" (Dostoevsky's personal prayer icon, Fyodor Dostoevsky Literary-Memorial Museum, St. Petersburg). Fig. 58. Raffaello Santi. Sistine Madonna (1512/1514, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden).



Илл. 52

Все великие романы Достоевского заканчиваются иконами, воплощающими в себе самое существо замысла их творца. Роман «Преступление и наказание» заканчивается иконой «Споручница грешных», на которой руки Богоматери и Христа не разнимаются, так же как впервые — и навеки — не разнимаются руки Сони и Раскольникова в последней сцене их встречи в романе. Богоматерь выступает поручительницей всех, обращающихся через Нее к Сыну, свидетельствует о нерушимом договоре с Сыном — подавать неиссякаемую радость всем, кто о ней просит.

Роман «Идиот» заканчивается иконой «Положение во гроб», а роман «Бесы» — иконой «Жены-мироносицы», возвещающей воскресение Христово. Роман «Подросток» имеет в эпилоге икону Евангелиста Иоанна, диктующего ученику на острове Патмос (там был написан и Апокалипсис — видение последних дней непреображенного человечества и последней битвы за его преображение). А роман «Братья Карамазовы» заканчивается иконой «Причащение апостолов», Сионской горницей, прообразом Нового Иерусалима²⁷.



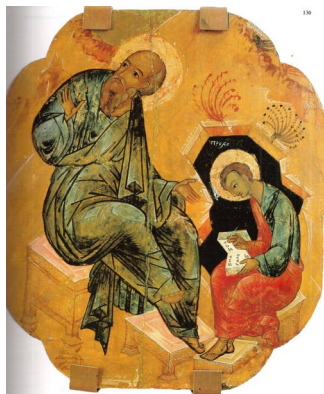
Илл. 53



Илл. 54

Это иконы, созданные событиями и людьми, отстоящими от времени евангельских событий на девятнадцать веков, проступившие в глубине неприглядной и жестокой повседневности, высветленные в ней жаром трагических событий романов. Так Достоевским из *насушного видимо-текущего* творится всемирный Храм, в котором зачинается вселенская литургия — таинство соединения Бога с человеком и человека с человеком.

²⁷ Описание способов и приемов созидания словесных икон в эпилогах романов Достоевского см. в разделе «Образы и образа» в моей книге «О творящей природе слова» [Касаткина, 2004, с. 223–300].



Илл. 55



Илл. 56

И в центре этого храма — обращенные лицом друг к другу икона и картина, висевшие в кабинете Достоевского в последние годы его жизни и осенявшие его смертное ложе: Богоматерь «Всех скорбящих радость» и Мадонна Рафаэля.



Илл. 57



Илл. 58

Мадонна несет Младенца — великую, неподъемную для материнского сердца Жертву за все мироздание, за землю, глобусом лежащую под Ее ногами, а за Ними следуют мириады душ, вводимых этой Жертвой в Небесное Царство. Но принимают эту Жертву — Богоматерь с Младенцем, раскинувшим руки, как на Распятии Дионисия, в радостном жесте приветствия и объятия.

Икона встречает картину. Крест открывает Рай.



Илл. 59, илл. 60.

Оформление зала «Созидание Храма» на выставке 2012 года.
Небесная Маслина, укорененная в Небесах, процветающая
и плодоносящая на Земле.

Fig. 59, Fig. 60.

Design of the “Building of the Temple” hall at the 2012 exhibition.
The Heavenly Olive Tree, rooted in Heaven, flourishing and bearing fruit on Earth.

Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе.

Старец Зосима «О молитве, о любви
и о соприкосновении миром иным»
[Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 290–291]

Список литературы

1. Борисова, 2023 — *Борисова В.В.* Иллюстрации М. Шемякина к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в восприятии современных студентов // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 114–128. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128>
2. Воспоминания современников, 1990 — Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 623 с.
3. Достоевская, 1987 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания / вступ. статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М.: Правда, 1987. 554 с.
4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Иосиф, старец, 2006 — *Старец Иосиф.* Выражение монашеского опыта. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 463 с.
6. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
7. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
8. Касаткина, 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.
9. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
10. Касаткина, 2024 — *Касаткина Т.А.* Преподавание романа «Преступление и наказание» в школе и вузе. Круглый стол 1 марта 2024 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 269–321. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-269-321>
11. Корбелла, 2022 — *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании» //

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 18–36. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36>

12. Магарил-Ильяева, 2024 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Путь героя в ранних текстах Ф.М. Достоевского и «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 1 (25). С. 45–61. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61>

13. Овсяннико-Куликовский, 1909 — *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Собр. соч. СПб.: Общественная польза, Прометей, 1909. Т. IV: Пушкин. 214 с.

14. Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеон-Солнце в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 2 (22). С. 57–105. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105>

15. Подосокорский, 2024 — *Подосокорский Н.Н.* «История» Н.М. Карамзина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 31–63. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>

16. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 46–88. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88>

17. Св. Максим исповедник, 1900 — *Св. Максим исповедник.* 1 сотница о любви, 87 // Добротолюбие. М.: Русский на Афоне Пантелеимонов монастырь, 1900. Т. 3. С. 175.

18. Тынянов, 1997 — *Тынянов Ю.Н.* «Иллюстрации» (1929) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310–318.

19. Kasatkina, 2012 — *Kasatkina T.* Dal paradiso all'inferno: I confine dell'umano in Dostoevskij / a cura di Elena Mazzola. Castel Bolognese: Itaca, 2012. 215 p.

20. Kasatkina, 2012a — *Kasatkina T.* Dostoevskij: Il sacro nel profano / prefazione di Uberto Motta; traduzione e cura di Elena Mazzola. Milano: BUR saggi, 2012. 313 p.

21. Kasatkina, 2012b — *Kasatkina T.* Christ lives in you. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings / preface by Julian Carron; translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese: Itaca. 2012. 110 p. Также — на итальянском и испанском языках.

References

1. Borisova, V.V. "Illustratsii M. Shemiakina k romanu F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie' v vospriatii sovremennykh studentov" ["Shemiakin's Illustrations to Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in the Perception of Contemporary Students"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (23), 2023, pp. 114–128. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128>

2. *F.M. Dostoevskii v vospominaniakh sovremennikov: v dvukh tomakh* [F.M. Dostoevsky in the *Memoirs of His Contemporaries: in 2 vols*], vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 623 p. (In Russ.)

3. Dostoevskaja, A.G. *Vospominaniia* [Reminiscences]. Edited by S.V. Belov and V.A. Tunimanolov. Moscow, Pravda Publ., 1987. 554 p. (In Russ.)

4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

5. Iosif, starets. *Vyrazhenie monasheskogo opyta* [Monastic Wisdom for Everyday Life]. Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra Publ., 2006. 463 p. (In Russ.)
6. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [On the Creative Nature of the Word. The Ontological Character of the Word in Dostoevsky's Work as the Basis of "Realism in the Highest Sense"]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)
7. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [The Sacred in the Everyday: The Two-Folded Image in the Works of Fyodor Dostoevsky]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
8. Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vykazyvaniia* [Dostoevsky as Philosopher and Theologian: The Artistic Way of Expression]. Edited by E.A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)
9. Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* ["We Will Be — Faces/Persons..." Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works]. Edited by T.G. Magaril-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)
10. Kasatkina, T.A. "Prepodavanie romana 'Prestuplenie i nakazanie' v shkole i vuze. Kruglyi stol 1 marta 2024" ["Teaching the Novel *Crime and Punishment* in Schools and Universities. Round Table Discussion March 1, 2024"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 269–321. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-269-321>
11. Corbella, Caterina. "Komediia' Dante v 'Prestuplenii i nakazanii'" ["Dante's *Comedy* in *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 18–36. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36>
12. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Put' gerioia v rannikh tekstakh F.M. Dostoevskogo i 'Prestuplenii i nakazanii'" ["The Hero's Path in Dostoevsky's Early Texts and in *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (25), 2024, pp. 45–61. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61>
13. Ovsianiko-Kulikovskii, D.N. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 4: *Pushkin*. St. Petersburg, Obshchestvennaia pol'za / Prometei Publ., 1909. 214 p. (In Russ.)
14. Podosokorskii, N.N. "Napoleon-Solntse v romane F.M. Dostoevskogo 'Prestuplenie i nakazanie'" ["Napoleon-Sun in Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (22), 2023, pp. 57–105. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-57-105>
15. Podosokorskii, N.N. "Istoriia' N.M. Karamzina v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'" ["Karamzin's *History* in Dostoevsky's Novel *The Idiot*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (27), 2024, pp. 31–63. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-31-63>
16. Podosokorskii, N.N. "F.M. Dostoevskii i Ieronim Boskh: voz sena v romane 'Prestuplenie i nakazanie'" ["Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (29), 2025, pp. 46–88. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88>
17. St. Maximus the Confessor. "1 sotnitsa o liubvi, 87" ["Century on Love 1, 87"]. *Dobrotoliubie* [Philokalia], vol. 3. Moscow, Russkii na Afone Panteleimonov monastyr' Publ., 1900. p. 175. (In Russ.)

18. Tynianov, Iu.N. "Illiustratsii" ["Illustrations"]. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 310–318. (In Russ.)
19. Kasatkina, Tatiana. *Dal paradiso all'inferno: I confini dell'umano in Dostoevskij*. A cura di Elena Mazzola. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 215 p. (In Italian)
20. Kasatkina, Tatiana. *Dostoevskij: Il sacro nel profano*. Prefazione di Uberto Motta, traduzione e cura di Elena Mazzola. Milano, BUR saggi Publ., 2012. 313 p. (In Italian)
21. Kasatkina, Tatiana. *Christ Lives in You. Dostoevsky. The Image of the World and of Man: Icons and Paintings*. Preface by Julian Carron, translated by Maria Corrigan. Castel Bolognese, Itaca Publ., 2012. 110 p. (In English; also available in Italian and Spanish)

Статья поступила в редакцию: 05.02.2026
Одобрена после рецензирования: 01.04.2026
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 05 Feb. 2026
Approved after reviewing: 01 Apr. 2026
Date of publication: 25 June 2026