
Ольга Богданова*

«МИР СТАНЕТ КРАСОТА ХРИСТОВА»

(Проблема красоты в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»)

Как и во всем творчестве Достоевского, тема красоты — важнейшая в «Бесах», но здесь она — даже на первом сюжетном уровне — не связана напрямую с женскими персонажами, как это было, например, в предыдущем его романе «Идиот». В «Бесах» «неоспоримой» (10; 145) красотой, с точки зрения рассказчика-хроникера, наделен только один герой — Николай Всеволодович Ставрогин.

Все помнят принадлежащую князю Мышкину (дана в двойном пересказе — через Колю Иволгина и Ипполита) фразу: «Мир спасет красота». Недаром также большинство молодых героинь и некоторые молодые герои (Раскольников, Ставрогин) Достоевского — красавицы и красавцы. Согласен ли автор с мнением своего персонажа применительно к роману «Бесы»? — Для ответа на этот вопрос постараемся выяснить, что вкладывал Достоевский в понятие красоты.

Стоит сразу оговориться, что о красоте у Достоевского так или иначе писали многие исследователи, однако, по замечанию К.А. Степаняна, «понятие красоты» у писателя до сих пор «не очень разработанная тема»¹. Предлагаемая статья — посильный вклад в ее разработку.

Еще В.В. Зеньковский отметил «глубокое раздвоение» у Достоевского в понимании красоты: с одной стороны, мысли писате-

* Богданова Ольга Алимовна — кандидат филологических наук, докторант ИМЛИ РАН. Живет в Москве.

ля «настойчиво развивались в сторону тех идей, вершиной которых является формула “красота спасет мир” (философ, как и многие другие авторы, неверно цитирует знаменитую фразу. — О.Б.), с другой стороны, в нем с неменьшей силой — и чем дальше, тем определеннее — выступало сознание того, что красота есть *объект* спасения, а не сила спасения... Эти два цикла идей развивались у Достоевского параллельно, друг друга путая и осложняя»².

В обстоятельной статье Л.М. Розенблум³ также говорится о двух представлениях Достоевского о красоте, правда, *последовательно* сменявших друг друга: первое — красота есть «гармоническое развитие совокупности наших чувств и духовных сил»⁴, второе — «Христос в Себе и в Слове Своем нес идеал Красоты» (29, II; 85). Первый тип красоты — выражение идеала *земной* человечности; второй трактуется как «спасающая» сила, тем самым наполняя, вслед за Вл.С. Соловьевым⁵, знаменитую формулу «мир спасет красота» христианским содержанием.

Еще до начала работы над «Преступлением и наказанием» писатель заметил в одной из публицистических статей: «Красота есть нормальность, здоровье. Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее» (18; 102).

Такое убеждение явно восходит к эстетическому учению великого немецкого поэта и драматурга конца XVIII века Фридриха Шиллера, произведения которого русский автор хорошо знал и любил с юности. Живя в эпоху становления романтизма, Шиллер, однако, был противником разделения добра, истины и красоты, которая в произведениях романтиков стала связываться со злом, аморальностью и даже с демонизмом. (Вспомним преступное обаяние байроновских героев, а в русской литературе — хотя бы образ лермонтовского Демона). Шиллеру был близок классический, доромантический, идеал **неразрывности** добра, истины и красоты, восходящий еще к древнегреческому понятию калокагатии⁶, а затем, в своем античном облике, вновь появившийся в западноевропейской культуре эпохи Возрождения (с XIV века). В основе калокагатии — гармония между внешней, телесной, и внутренней красотой человека, включающей в себя справедливость, умеренность и воздержанность, мужество и разумность (как естественный разум, как гуманистическую истину). Такой идеал представлен в диалогах Платона «Федр» и особенно — «Тимей». Стоит

отметить, что античная, в том числе платоновская, калокагатия — космична, т.е. всецело принадлежит явленному миропорядку.

Этот же идеал, хотя и в переосмысленном виде, был во многом принят святоотеческой (византийской православной) традицией⁷ (вобравшей в себя платонизм и неоплатонизм), в отличие от средневековой западнохристианской, основанной преимущественно на философском наследии Аристотеля, у которого было не столько эстетическое, сколько этическое толкование калокагатии⁸. В патристике место естественной истины заняла Истина христианская, личность Христа (по евангельскому: «Я есмь путь и истина и жизнь» — Ин. 14: 6), что неизбежно повлекло за собой иное отношение и к телесной красоте. В восточном христианстве античная калокагатия (в платоновском ее понимании) постепенно переплавилась в сверхкосмичный, софийный идеал триединства добра, истины и красоты в Боге; рациональное завершение этому многовековому процессу дал в «Чтениях о Богочеловечестве» и некоторых других работах⁹ Вл.С. Соловьев, с одной стороны, воспользовавшийся религиозно-художественными прозрениями Достоевского, с другой — сам оказавший влияние на творчество писателя 1870-х годов¹⁰.

На ранних византийских иконах можно увидеть внешне «некрасивый», как бы отвечающий эмпирической реальности земной жизни Иисуса, образ Спасителя, «в противовес внешней чувственной красоте античных богов и героев»¹¹. Такая трактовка основывалась на библейских свидетельствах: пророка Исаяи о «муже скорбей», «изведавшем болезни», в Ком «не было вида, который привлекал бы нас к Нему» (Ис. 53: 2—3), апостола Павла о Христе, Который, «будучи образом Божиим», «уничижил Себя Самого, приняв образ раба...» (Фил. 2: 6—7). Однако уже к XII веку, пройдя сквозь иконоборческие споры о недопустимости чувственного изображения Божества, византийская иконопись выработала софийный тип иконографии Христа — Пантократора-Логоса, Бога творящего, — Который отличался классической правильностью черт¹². При этом Он был практически лишен чувственности в эмпирическом понимании, был скорее возвышенным, чем прекрасным. Именно такой образ Спасителя пришел на Русь и наивысшее свое воплощение получил в иконе Андрея Рублева из Звенигородского чина (XV век). Черты аскетизма весьма заметны в иконописных ликах Древней Руси. «Подлинный предмет изобра-

жения у иконописцев, — писал С.С. Аверинцев, — <...> человеческая телесность, которая преображена, претворена, более того, “обожена” присутствием Божественного естества в Богочеловечестве Христа и действием Божественных Энергий в Христовых святых»¹³.

Возвращаясь к «шиллеровской» калокагатии, заметим, что его «истина» носит философский характер, а его идеал «человечности» — гуманистический, независимый от Бога.

Стоит пояснить, что под гуманизмом в статье понимается мировоззрение, зародившееся в странах Западной Европы, прежде всего в Италии, в эпоху Возрождения (XIV—XV века) и достигшее своего апогея в эпоху Просвещения (XVIII век). Эти гуманистические идеалы властвовали над человеческими умами в течение всего XIX, да и XX столетия. Человек, в своем земном состоянии, в своей несовершенной природе, признается «мерой всех вещей»; «человечность» отрывается от своего божественного корня и постепенно становится все более самодостаточной, в конце концов (в XIX—XX веках) открыто противопоставляя себя своему Творцу. Гуманизм, когда-то порожденный христианством с его вниманием к отдельной человеческой личности, теперь сам становится религией, обожествляя Человека (с большой буквы) в его падшей земной природе и стремясь к созданию «рая на земле», без Бога, одними человеческими усилиями, посредством бесконечного социального и технического прогресса.

«Человечность», которая, по библейскому учению, содержит в себе неисцелимое собственными силами противоречие между бессмертным духом и немощным телом, обреченным на распад и уничтожение, чья душа (психика) неустойчива перед экспансией зла, — в гуманизме признается **изначально гармоническим** союзом духа, души и тела, способным нарушаться только вследствие внешних причин, например несправедливого социального устройства с такими его последствиями, как нищета, неравенство, произвол, невежество и т.п.

Таким образом, гуманизм по сути дела отрицает христианское учение о коренной испорченности человеческой природы в результате первородного греха и практически сводит на нет роль Иисуса Христа как Спасителя и Богочеловека. Гармония добра, истины и красоты в человеческой личности может быть достигнута **без** Божьей помощи, так как якобы изначально присуща земной «чело-

вечности» — надо только очистить ее от различного рода заблуждений. Поэтому неудивительно, что в XIX веке в мир приходит «человекобог», то есть обожествивший сам себя человек, как будто не подозревающий о существовании дьявола, во власть которому, оторвавшись от Бога, слепо отдается.

Однако вернемся к разговору о красоте, представление о которой тесно связано с пониманием человеческой природы вообще и места человека в мире. Итак, в первой четверти XIX века в европейской культуре сложилось, по меньшей мере, два представления о красоте: классическое и романтическое. Достоевский отражал в своих произведениях оба, но, вслед за Шиллером, авторское предпочтение отдавал первому. Если обратиться к «Преступлению и наказанию», то Соня Мармеладова — воплощение традиционного греко-христианского идеала, а Дуня Раскольников (с некоторыми оговорками) — современного романтического.

Действительно, в Соне подчеркиваются заботливость, всепрощение, «ненасытимое сострадание» (6; 243) к ближним; в этой девушке — редчайшее собрание христианских добродетелей. Портрет героини свидетельствует и о внешней привлекательности: «Соня была малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами» (6; 143). Однако заметим, что эта внешность далека от «нормы» и «здоровья», признаков гуманистического идеала красоты. Напротив, Достоевский обращает наше внимание на худобу и бледность героини, что напоминает о христианском аскетизме. Каторжные из народа в эпилоге романа по-своему любят ее облик: «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 похвалить» (6; 419).

Раскольников неоднократно называет Соню юродивой. И это определение в романе относится не только к ней, а также к убитой Лизавете, внутренне похожей на Соню, и еще — к шестнадцатилетней невесте Свидригайлова, проданной тому нищими родителями. «А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза?» (6; 369) — обращается Свидригайлов к брату Дунечки.

Известно, что облик Богоматери, изображенный Рафаэлем для церкви святого Сикста в Пьяченце — Сикстинская Мадонна, — был «высшим» идеалом красоты для самого писателя; репродукция с алтарной картины Рафаэля висела в его рабочем кабинете. Получается, что этот шедевр итальянского Возрождения (колыбели гуманизма, генетически связанного с католичеством, критическое отношение к которому русского писателя хорошо известно) обладает, по мысли Достоевского в «Преступлении и наказании», специфическим признаком восточнохристианской святости. Несмотря на уникальность этого изображения Богоматери в искусстве Ренессанса¹⁴, в самом факте такой оценки можно усмотреть определенное противоречие конфессиональной установке автора романа.

В православии юродство ради Христа — подвиг избранных верующих, состоящий в отказе от всех благ и удобств земной жизни, погружении на «дно» общества, отторжении от современных влияний. (Соня не получила образования, то есть практически не знакома с западноевропейским гуманистическим мировоззрением; за редкими исключениями, она читает лишь Библию.) Особенным уважением юродивые пользовались на Руси. В научном анализе феномена святого юродства основное внимание уделялось отказу от «мудрости века сего» (1 Кор. 1: 18), то есть «безумию», с точки зрения естественного человеческого разума¹⁵. Однако если учесть, что юродство стремилось посрамить искажение целостного, софийного, образа человека в мире, то оно, соответственно, должно было указывать и на другие составляющие софийного идеала: добро и красоту. О нарочитом попрании юродивыми норм благочестия обширную информацию дает книга С.А. Иванова «Блаженные похабы: Культурная история юродства» (М.: Языки славянских культур, 2005). Кроме того, юродивые, демонстративной «некрасивостью» своего внешнего облика, ставили под сомнение и ценность телесной, чувственно воспринимаемой красоты в земном мире. Этот аспект юродства отражен в исследовании В.В. Иванова с красноречивым названием «Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство» (Петрозаводск, 1993).

Достоевский 1860-х годов, размышляя над путями «восстановления человека», в своем постепенном продвижении от гуманистического («шиллеровского») идеала цельности человеческого образа к православному (софийному), не мог пройти мимо фено-

мена юродства. «Юродское — специфическая этико-эстетическая категория в творчестве Достоевского 1866—1881 годов <...>, — отмечает А.А. Алексеев. — С эстетической точки зрения юродское — комплекс жалкого, трагического и возвышенного, где жалкое играет совершенно особую роль, поскольку другие персонажи произведения обычно замечают в первую очередь его и реагируют на него, подобно эллинам времен апостола Павла...»¹⁶. Итак, категория «юродского», включающая в себя «жалкое», противопоставляет «прекрасному» эллинов. Поэтому не случайно тема святого юродства в ее связанности с проблемой красоты будет возникать и в последующих произведениях писателя, в том числе в «Бесах», но только в «Преступлении и наказании» он совместил мирской, гуманистический («шиллеровский») идеал человеческой природы с христианским принципом «не от мира сего».

«Вечная Сонечка, пока мир стоит!» (6; 38) — отозвался о ней Родион. Эти известные слова можно истолковать и так: для Достоевского подобный союз добра, истины и красоты — вечный, внеисторический идеал, приближающийся к Деве Марии, чей образ для него на этом этапе творчества отражен прежде всего в Сикстинской Мадонне Рафаэля. Однако присутствующие в Соне черты юродства скорее ассоциируются не с прекрасной католическо-гуманистической Мадонной, а с православно-церковными представлениями о Богородице. Возможно, корни противоречивости Сониного образа — в отсутствии четкого конфессионального разграничения для Достоевского середины 1860-х годов. Ведь и народный русский идеал в это время воспринимается писателем скорее в гуманистическом ключе: «Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит, есть и потребность здоровья, нормы, а следовательно, тем самым гарантировано и *высшее* развитие этого народа» (18; 102). «Высшее», как видим, практически приравнивается к «здоровью» и «норме», ценностям гуманистической эпохи. Заметим, что Достоевский и впоследствии никогда не выступал против названных ценностей как таковых, но «высшим» стало для него со временем сверхкосмичное, трансцендентное начало, «миры иные».

Отмеченная противоречивость образа Сони в аспекте концепции красоты у Достоевского отражает, по-видимому, процесс «перерождения убеждений» (от социально-гуманистических в 1840-е годы к церковно-православным в 1870-е годы) самого пи-

сателя, процесс, который длился, как убедительно показал еще В.Л. Комарович¹⁷, все 1860-е годы, захватив в свою орбиту не только «Преступление и наказание» (1866), но и роман «Идиот» (1868). Нельзя не согласиться с мнением Т.А. Касаткиной о появлении уже в эпилоге «Преступления и наказания» «словесной иконы» Богородицы «Споручница грешных»¹⁸, проступающей в облике Сони на каторге, но можно сослаться и на мнение той же исследовательницы о том, что «формы “просветительского” искусства и «утопической» мысли были усвоены [Достоевским] настолько прочно, что и в поздних произведениях часто использовались им...»¹⁹ Красота как такая просветительно-утопическая «форма» и есть чувственно воспринимаемая «гармония» физического облика, черты которой отразились во внешности Сони. Однако, как было показано выше, «здоровье» и «нормальность» явно потеснены в образе этой героини «юродством», деформирующим чувственно данную красоту и возводящим ее на иной, сверхчувственный уровень, приближающийся к «спасающей» красоте иконописных ликов.

То, что с середины 1860-х годов понятие об идеале красоты наполняется у Достоевского новым содержанием, убедительно показано Л.М. Розенблюм²⁰: постепенно внешняя, земная, антиномично-противоречивая, двойственно-полярная красота («идеал Содомский» и «идеал Мадонны») передается, в качестве объекта устремления, персонажам его романов (например, Дмитрию Карамазову), красота же «спасающая», воплощенная прежде всего в образе Христа, становится притяжением авторских интенций. Более того, по мере приобщения Достоевского к христианско-православной духовной традиции Красота Христа и Его святых, особенно Девы Марии, освобождается от чувственно-прекрасных черт, характерных для постренессансного католичества, и приобретает аскетически-возвышенные черты византийско-русской иконописи. Таким образом, вопрос о возможности совпадения, в художественном мире Достоевского, внешне-чувственной и духовно-внутренней красоты в одном лице приобретает, на наш взгляд, риторический характер. Несмотря на любовь к красоте «этого мира», очевидно присущую Достоевскому как «биографическому» художнику²¹ на протяжении всей его жизни, — как автор, являющийся «художественной реальностью произведения»²², он, безусловно, все больше склонялся к разведению этих типов красоты: ведь «личность

писателя формируется самим процессом творчества, попадая <...> в мощное “магнитное поле” глубинных историко-культурных традиций»²³. Так, в Записной тетради 1875—1876 годов, в отличие от публицистики начала 1860-х, красота определяется писателем как идеал духовного развития человечества по Христу (24; 159). Недаром Л.М. Розенблум называет «недоразумением» тот факт, что до сих пор большинством исследователей Достоевского слова Дмитрия Карамазова о «двоящейся» красоте воспринимаются как самое полное авторское ее определение²⁴.

Но вернемся к разговору о «Преступлении и наказании». Облик Дуни совсем не схож с Сониным. Она «высокая, удивительно стройная, сильная, самоуверенная», с темно-русыми волосами и «черными, сверкающими, гордыми» глазами, добрыми лишь «минутами». В ее лице подчеркивается «надменность» (6; 157). Дуня, в отличие от Сони, получила образование и воспитание интеллигентско-дворянского круга, основанное на западноевропейских гуманистических ценностях, формирующих в человеке веру лишь в собственные силы, автономность от Бога. Мать боится Дуни, брат не решается признаться ей в преступлении: «Потом еще, пожалуй, содрогнется, когда вспомнит, что я теперь ее обнимал, скажет, что я украл ее поцелуй!» (6; 327). В ней совсем нет той безусловной доброты, которая присуща Соне.

Дуня, конечно, умна по-земному, по-современному, но она, в отличие от Сони, не живет в религиозной Истине. На протяжении романа она ни разу не говорит о Боге. Она не может прозреть демонических глубин преступления Раскольникова, как это делает Соня, потому что ее ослепляет та же гордость, что и брата. В романе неоднократно отмечается их поразительное внешнее и внутреннее сходство. Убийство старухи и Лизаветы ужасает Дуню прежде всего тем, что Родион разрушил свою «будущность». Она и сама способна к «благородному» преступлению: в сцене несостоявшегося насилия трижды стреляла в Свидригайлова и только случайно не убила. Ведь Свидригайлов еще более «зловредная вошь», чем процентщица! В конце произведения Дуня, как и Соня, не отвергает брата-убийцу, но по другой причине: Дуня как бы соучастница гордых, «наполеоновских» замыслов Раскольникова. Соня же спасительница от них.

Красота Дуни далека от идеала Богоматери. В ней нет ни тени Сониного «юрродства ради Христа». И все же, отделившись от

Истины и добра, эта красота пока не становится «инфернальной», то есть связанной с дьявольским началом. Классический идеал независимой от Бога «человечности», идущий от античной калокгатии и возрожденческого гуманизма, идеал, воспетый Шиллером, все еще дорог Достоевскому. Он не хочет отдавать красоту романтическому демонизму и вслед за Шиллером мечтает о восстановлении цельности человеческой природы, о единстве в ней добра, истины и телесно-чувственной красоты, без христианского юродства.

В образе Дуни писатель предпринял попытку такого восстановления, поэтому она, как и брат, меняется в эпилоге романа. Дуня — характер противоречивый, многозначный, в ней — воплощение еще не изжитой гуманистической веры Достоевского в красоту как «нормальность» и «здоровье». В то же время она предтеча знаменитых «инфернальниц» Достоевского, прежде всего Настасьи Филипповны.

Одно из наименований главного героя романа «Идиот» князя Мышкина — «рыцарь бедный» — восходит к известной пушкинской балладе, прочитанной Аглаей Епанчиной на веранде лебедевского дома в Павловске. «Образ чистой красоты», который князь увидел в «падшей» женщине, бывшей наложнице богатого помещика Тоцкого, должен был вызвать в нем, по мнению Аглаи, такое же религиозное поклонение, с каким относился пушкинский «рыцарь бедный» к Пречистой Деве Марии. Обожествление обычной земной женщины, пусть и красавицы, — это признак гуманистической эпохи (XV—XIX веков). Переосмыслиется и сам образ Христа, Которого теперь нередко понимают как идеального, совершенного человека, лишённого божественной природы. Таков, по замыслу Достоевского, «положительно прекрасный человек» Мышкин, «Князь Христос» (9; 253). Другими словами, суть этого распространенного в XIX веке мировоззрения состоит в признании некоего эталона независимой от Бога «человечности», в котором добро, истина и красота соединяются в неразрывном, органическом единстве.

С этим воспринятым через Шиллера представлением Достоевский не желал окончательно расставаться практически всю жизнь — через девять лет после «Идиота», в «Сне смешного человека», он писал: «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25; 118).

Однако вспомним, что близкий ему с юности «шиллеровский» идеал красоты послекаторжный Достоевский стремился связать с русским народным мирочувствием и в конце концов возводил к образу Девы Марии. Но если в «Преступлении и наказании» это была Сикстинская Мадонна Рафаэля, в «Идиоте» — Святая Дева средневековых рыцарей, то в «Бесах» — древнерусская икона Богородицы, оскверненная революционерами-нигилистами. Очевидно, что в этом последнем романе Достоевский приближается к осмыслению русского национального идеала красоты. Отсюда — все более осязаемое стремление вписать всечеловеческий («шиллеровский») идеал красоты, явленный в предыдущих романах, в контекст русской духовной традиции, что и приводит писателя к последующему разворачиванию «трагедии красоты», обусловленной христианским учением о спасении человека²⁵.

«Некоторые важные составляющие культуры западного Средневековья в русской культуре допетровских времен полностью или почти полностью отсутствовали, — замечает С.С. Аверинцев. — К ним относится, в частности, традиция куртуазной любви, <...> обуславливающая такие черты западной религиозности, которые были воспеты нашим Пушкиным в балладе про Бедного Рыцаря, но остались <...> чужды набожности русского народа <...> Для русского народа Богородица не может быть предметом даже самой одухотворенной и аскетически очищенной влюбленности, она — Мать, и только Мать...»²⁶. В связи со сказанным выше неизбежно обращение к проблеме русского национально-религиозного предания.

Еще в «Преступлении и наказании» автор, по сравнению с изобретателем термина «нигилизм» в русской литературе И.С. Тургеневым (роман «Отцы и дети», 1862), придал этому понятию, помимо социально-политического, этического и эстетического, также и духовное измерение. Нигилизм, по Достоевскому, — это прежде всего отрицание Бога и Его заповедей. Раскольников на собственной судьбе убедился в абсолютности таких божественных заветов, как «не убий» и «не укради».

В «Бесах» Достоевский указывает еще на одну составляющую русского нигилизма — отказ от национального предания, то есть того комплекса религиозно-нравственных, психологических и практически-бытовых установлений, которые составляют систему ценностей русского народа и определяют его самобытность.

Этот вопрос был ключевым для русской жизни XIX века, страдавшей от осознания разрыва, в результате реформ Петра I в начале XVIII столетия, между образованным сословием (усвоившим западноевропейские гуманистические представления) и народом (сохранявшим, с одной стороны, древние языческие верования, а с другой — православную духовность и патриархальную культуру). Именно народ (крестьяне, купцы, рядовые горожане) был хранителем предания. Поэтому так важна в русской классике «мысль народная».

Возвращаясь к двум главным типам красоты в творчестве Достоевского-романиста 1860-х годов, отметим, что другую, романтическую, красоту, отделенную от добра и истины, автор «Бесов» понимает теперь как оторванную не только от Бога, но и от русского национально-религиозного предания. Достоевский показывает, что этот тип красоты претерпевает эволюцию от идеализма 1830—1840-х годов к утилитаризму 1860-х, которая отражена в идейной полемике отца и сына Верховенских. Степан Трофимович, оскорбленный пренебрежением к себе молодого поколения, заявляет: «Произошло <...> перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» (10; 372). Оттенок эстетического нигилизма здесь в том, что утверждается относительность идеала красоты, его изменчивость в зависимости от эпохи и социального слоя, его выдвигающего.

Однако тут же старший Верховенский как бы спохватывается: «Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения», потому что «без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете!» (10; 372, 373). Это сближает героя Достоевского с собственно «шиллеровским» пониманием красоты, тоже не связанным с божественным прообразом, а опирающимся на гуманистический идеал «человечности».

Очевидно, что Степан Трофимович исповедует вненациональную, всечеловеческую красоту, о чем свидетельствуют не только имена иностранных гениев, но и мысль о несовместимости с ней «русского человека».

Но и польза, о которой пекутся молодые социалисты-революционеры во главе с его сыном Петром, также понятие, с одной

стороны, универсальное, всечеловеческое, с другой — относительное, изменяющееся во времени. Со слов младшего Верховенского, генеральша Ставрогина, мать главного героя, заявляет Степану Трофимовичу, что Сикстинской Мадонной «нынче <...> никто уж <...> не восхищается и не теряет на это времени», так как «она совершенно ни к чему не служит». Вот «эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, потому что им можно все записать...» (10; 264). Такова новая эстетика, идущая от идей Н.Г. Чернышевского.

Тем не менее прав, по художественной логике автора, Степан Трофимович, замечая по поводу романа «Что делать?»: «та же наша идея, именно наша; мы <...> насадили ее, возрастили, приготовили... Но, Боже, как все это выражено, искажено, исковеркано!» (10; 238).

Своеобразие эстетизма Петра Верховенского посвятил интересную статью Р.Г. Назиров²⁷. Связывая «эстетизацию насилия», воплощенную в этом герое, с аллюзиями Достоевского на М. Штирнера, Ф. Ницше и немецкого политика-социалиста Ф. Лассаля, исследователь почти не уделил внимания отечественным истокам его эстетизма. А ведь несмотря на преемство в «нигилистическом» понимании красоты, практик-сын, в отличие от мечтателя-отца, чувствует необходимость *национального* ее идеала, способного воспламенить широкие слои народа. В своем роде он энтузиаст не меньший, чем отец: «Я нигилист, но люблю красоту» (10; 323). Именно жаждой национальной красоты объясняется его преклонение перед Ставрогиным: «вы красавец, гордый, как бог» (10; 326), «главная половина моя» (10; 408). Казалось бы, в вышеприведенных словах Петра Степановича можно увидеть указание на антично-языческий идеал красоты, возрожденный в Европе в эпоху гуманизма.

И все же ставрогинская красота не всечеловеческая, а исконно русская, в ее аристократическом варианте. Сам автор «Бесов» подчеркивал, что «главное лицо романа» — «русское и типическое», «известного слоя общества», взятое им «из сердца» (29, I; 142). Поэтому Верховенский и рисует картину будущего устройства России во главе со Ставрогиным в народно-фольклорных красках: «начнется смута», «затуманится Русь, заплачет по старым богам» (10; 325), «мы <...> сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Никола-

евна...» (10; 299). Ставрогин для него «Иван-Царевич», «ужасный аристократ», обладающий столь необходимой, по его мнению, «великолепной, кумирной, деспотической волей, опирающейся на нечто не случайное и вне стоящее» (10; 325, 323, 404), другими словами — на вековой фундамент национального самоощущения, то есть на предание, в его языческой части («старые боги» в вышеприведенной цитате из романа, по-видимому, языческие). Петр Степанович, преследуя свои политические цели, недаром обращается не просто к русскому национальному идеалу красоты, но именно к языческо-национальному, вполне совместимому с его нигилистическим «бесовством». Нельзя не заметить, что и связь образа Ставрогина с языческим комплексом русского национально-религиозного предания, и подчеркнутое автором «бесовство» (в христианском понимании) этого героя отнюдь не противоречат друг другу. В древнерусской культуре язычество и «бесовство» по сути дела отождествлялись, что убедительно показывают исследования Б.А. Успенского, В.М. Живова и др.²⁸

Стоит напомнить, что европеизированное «образованное сословие» в России XIX века было неоднородным: в его среде выделялся слой «старинного дворянства», восходящего к допетровской аристократии, разделявшей ценности народного предания. Ставрогин и есть такой «князь» (в подготовительных материалах к роману Достоевский только так и называет своего героя), помещный дворянин, тесно связанный с русской землей, которая и дает ему «беспредельную» (10; 514) силу. Это человек, наделенный всеми возможными дарами, достоинствами: сияющей телесной красотой, «широкой», как русская земля, душой, громадным самобытным умом, сокрушительной волей. Он «свет и солнце» (10; 404) для большинства персонажей «Бесов»: Петра Верховенского, Шатова, Кириллова, капитана Лебядкина. Ставрогин легко находит общий язык с людьми из народа — бывшими крепостными Федькой Каторжным, Алексеем Егоровичем, братом и сестрой Шатовыми. Не случайно из всех героев романа именно последние наиболее близки ему внутренне. Из-за любви «князя» соперничают дворянка Лиза Тушина и бывшая крепостная Дарья Шатова. Он предмет обожания «юродивой» Марьи Тимофеевны Лебядкиной.

Однако эта «великая <...> сила» (11; 25) получила неверное направление, так как Ставрогин — воспитанник Степана Трофи-

мовича — был с детства отравлен нигилистическим духом, постоянно слыша от своего учителя, что «русские должны <...> быть истреблены для блага человечества, как вредные паразиты!» (10; 172). Поэтому Достоевский, считавший, что только русское простонародье, в отличие от западных европейцев и европеизированных русских, сохранило в своей душе образ истинного Христа, увидел в своем главном герое Его противоположность. В этом романе писатель утверждает в горькой для себя мысли о двойственности самого народного характера: наряду со стремлением к святости, в нем присутствует нигилизм. Вспомним, к примеру, описание толпы, собравшейся возле оскорбленной городской святыни — иконы Богоматери: народ «крестился, прикладывался к иконе», «толпа была молчалива и лица важно-угрюмые», при неуважительном отношении к святыне «двух <...> шалунов» «в народе зароптали, правда глухо, но неприветливо» (10; 253). С другой стороны, отмечает рассказчик-хроникер, «положительно известно <...>, что преступление совершено было каторжным Федькой» (10; 253), бывшим крепостным. Гибельные заграничные идеи, в том числе революционные, потому так легко приживаются на русской почве, что имеют отклик в народной душе и принимаются частью национальной аристократии.

Антихрист, исходя из духа Евангелия, понимался в русской классической литературе как приближающийся к совершенству и возгордившийся человек, не желающий поклониться Христу; как самозванец, стремящийся занять место Христа с помощью inferнальной силы. Недаром имя Самозванца возникает в революционных фантазиях Петра Верховенского о Ставрогине как Иване-Царевиче, хозяине нового русского «здания». Марья Лебядкина в гневе кричит Ставрогину: «самозванец!» (10; 219).

Да, сила этого необыкновенного красавца ушла «нарочито в мерзость» (11; 25): кутеж и разврат, якшание с подонками общества, злобные шутки над людьми, низкое преступление — соблазнение малолетней девочки и доведение ее до самоубийства. Отвергнувший ложь абстрактного идеализма Степана Трофимовича, Ставрогин, не наученный отеческой православной вере, оставшийся наедине со своей могучей «человечностью», жестоко страдает от внутренней пустоты и бесцельности существования, вплоть до мыслей о самоубийстве. Ища острых ощущений, он перестает видеть «различие в красоте между какою-нибудь сладо-

страстною, зверскою шуткой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества», «в обоих полюсах» находя «совпадение красоты, одинаковость наслаждения» (10; 201).

Еще в «Идиоте» Достоевский показал, что «человечность» не может быть независимой от высших сил. Если она отрекается от Бога, то с неизбежностью оказывается добычей сатаны. Так и Ставрогин признается святителю Тихону: «я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегория» (11; 10). Поистине на Руси «помутились источники жизни» (8; 315), если «старинный дворянин», едва ли не лучший плод тысячелетней русской культуры, предает себя дьяволу! Этот изменивший Христу (или никогда не знавший Его) «князь» своим демоническим обаянием сбивает с пути истинного множество людей: изобретая гибельные теории, заражает ими Шатова, Кириллова, Петра Верховенского; играет любовными чувствами Лизы Тушиной, Марьи Лебядкиной, Матрешки и др.; провоцирует убийства и разрушения, растлевая души людей из народа. Демонической была и красота героя-Антихриста: «волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску; <...> и о чрезвычайной телесной его силе» (10; 37).

Однако все вышесказанное относится к Ставрогину в прошлом, до начала романного действия. Через четыре года герой приезжает в родной город сильно изменившимся: теперь это «решительный, неоспоримый красавец, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску. Не оттого ли, что... новая мысль светилась теперь в его взгляде?» (10; 145). Из сюжета становится ясно, что «новая мысль» Ставрогина — отказ от роли Антихриста и попытка обратиться к Богу.

Коренная, национальная, богатейшая его «человечность» воспротивилась тяге к небытию, внушаемой сатаной. Ставрогин совершает добрые дела (предупреждает Шатова и Лебядкиных о грозящем им убийстве), с великодушием и состраданием относится к Лизе и Марье Тимофеевне, смиренно переносит оскорбления от Шатова и Гаганова, так как не хочет «более никого убивать» (10; 226). Однако все это не может преодолеть его внутрен-

ней вялости, равнодушия к жизни, зажечь его гаснувший взгляд — только «человечность» оказывается не самодостаточной, не способной к самоисцелению. Ту же проблему Достоевский поставит и в следующем своем романе, «Подросток», в связи с образом Версилова. Вериги героя, его «слишком человеческие», без обращения к Божьей помощи, попытки овладеть своей «расколотой» природой так же безуспешны в деле истинного преображения, как и ставрогинская сила воли.

Поэтому, хоть и называя себя атеистом, Ставрогин исповедует перед старцем Тихоном, надеясь с помощью православного святителя обрести веру в Бога. «Можно ли верить в беса, не веруя совсем в Бога?» — спрашивает Ставрогин у Тихона и получает утвердительный ответ. Но путь христианского спасения, предлагаемый архиереем, не может быть полностью принят главным героем, потому что предполагает «некрасивость» (11; 27). Старец Тихон имеет в виду то, что фигура кающегося в «стыдных, позорных» преступлениях Ставрогина вызовет у окружающих отнюдь не эстетически значимый ужас, но «всеобщий смех» (11; 26). «Перенести» его — единственная, по мысли Достоевского, возможность для героя воскреснуть к новой, целостной жизни во Христе, где Добро, Истина и Красота будут составлять нерасторжимое целое. «Мир станет красота Христова», — читаем в подготовительных материалах к «Бесам» (11; 188). Очень важно, для понимания эволюции Достоевского в его представлениях о красоте и ее роли в мироздании, это изменение мышkinsкой формулы: во-первых, красота сама по себе не спасает мира; во-вторых, говорится о «красоте Христовой», то есть не о **человеческой**, а о **богочеловеческой** красоте, которая не может быть явлена непосредственно, **чувственным образом**, в омраченном грехом мироздании. Только спасенный, обоженный мир **станет** (в будущем) «красотой Христовой», наличный же мир — **вне этой красоты**. И в этом главное различие сопоставляемых Достоевским типов красоты. По сути дела, Тихон призывает Ставрогина к подвигу юродства²⁹, к отказу от гуманистической иллюзии «образа чистой красоты», независимой от Бога «человечности». Не выдерживая «некрасивости», Ставрогин обрекает себя на скорое самоубийство.

Если в развитии образа Дуни Раскольниковой к концу «Преступления и наказания» Достоевский еще предполагал возмож-

ность человеческой красоты как «нормальности» и «здоровья», без христианского юродства, то Николай Ставрогин своей романной судьбой доказывает, что красота человека на земле может быть либо демонически-языческой, либо сокрытой под покровом юродства, неявной, даже смешной для людей, потому что «не от мира сего».

Многие в России второй половины XIX века поклонились явной, яркой, демонической красоте: персонажи «Бесов» влюбились в Ставрогина еще до его «новой мысли», в Петербурге или за границей. Когда же, спустя время, встретились в провинциальном русском городе не с обольстительным Антихристом, а всего лишь с человеком, делающим первые (но ими дело и ограничилось) шаги по пути юродства (так, Ставрогин молча снес пощечину от Шатова, открыто объявил о своем «позорном» браке с хромоножкой Лебядкиной, покался перед Лизой в том, что стал причиной смерти жены) — отшатнулись от своего кумира с гневом и презрением. «Какая вы “ладья”, старая вы, дырявая дровяная барка на слом!» — кричит на Ставрогина Петр Верховенский, добавляя: «не хочу, чтобы вы <...> были шутом!» (10; 408)³⁰. Кириллов открыто заявляет ему о слабости его характера, с чем Ставрогин смиренно соглашается (10; 228). А Лиза, после единственной ночи с «князем», безвозвратно погубившей ее репутацию, категорически отказывается разделить с ним дальнейшую судьбу: «я вас засмею», «я буду хохотать над вами всю вашу жизнь...» (10; 401). Даже законная жена Ставрогина, жалкая полупомешанная Марья Лебядкина, не узнав в пришедшем к ней через четыре года муже прежнего великолепного «зверя», грубо прогоняет его от себя: «сокол филином стал» (10; 218).

Все эти персонажи отвернулись от православного Бога, не хотят видеть и понимать духовной правды юродства; все они — во власти гордого, демонического идеала красоты, на который самоубийственно летят, как мотыльки на лампу. Не случайно и Кириллов, и Шатов, и Лебядкин с сестрой, и Лиза Тушина, как и сам Николай Ставрогин, находят смерть на страницах произведения.

Почти все женские характеры «Бесов» сгруппированы вокруг Ставрогина. Лиза Тушина — девушка, «влюбленная в черта»³¹. Недаром ее красота дисгармонична, «она даже поражала неправильностью линий своего лица», но особенно — «болез-

ненным, нервным, непрерывным беспокойством». Бледная, с горящим взглядом темных глаз, она была горда и «мучилась тем, чтобы заставить себя быть несколько доброю» (10; 88, 89). Она страстно ревнует Ставрогина к Марье Лебядкиной и Даше Шатовой, до ненависти к соперницам. Ее характер — прямое продолжение образа Настасьи Филипповны из «Идиота», но уже без всяких надежд на «воскресение». Коллизия Ставрогин — Лиза — Маврикий Николаевич во многом воспроизведение любовного треугольника из предыдущего романа: Рогожин — Настасья Филипповна — Мышкин. Как и героиня «Идиота», Лиза не может принять жертвенной любви и сострадания благородного Маврикия Николаевича. Она безжалостно издевается над ним; убегает буквально из-под венца, чтобы осознанно найти гибель, проведя ночь со Ставрогиным. Жестоко ее разочарование, когда Антихрист оказывается просто человеком, способным по отношению к ней на великодушные чувства: «И это <...> “кровопийца” Ставрогин!» (10; 401) — восклицает она с недоумением. Но **человеческой жалости** (которую только и мог проявить Ставрогин, так и не поклонившийся Христу и опиравшийся единственно на собственную «человечность») не под силу спасти Лизу, как и Настасью Филипповну: героиня «Бесов» умирает под ударами разъяренной толпы перед домом убитых по приказу Петра Верховенского Лебядкиных.

«Знаете ли, почему вы <...> женились, так позорно и подло <...>? — обличает своего кумира оскорбленный его «падением» (то есть обнародованием брака с Лебядкиной) Шатов. — Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен. Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка!» (10; 202). В облике Марьи Тимофеевны, действительно, почти невозможно обнаружить признаков красоты: она «болезненно-худощавая, одетая в темное старенькое ситцевое платье, с ничем не прикрытою длиною шеей и с жиденькими, темными волосами, свернутыми на затылке в узелок» (10; 114). Вместе с братом, картежником и пропойцей, она всю жизнь вела жалкое существование, подвергаясь унижениям, побоям, издевательствам. Тем не менее «в первой молодости это исхудавшее лицо могло быть и недурным; но тихие, ласковые, серые глаза ее были и теперь еще замечательны; что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде», отчего было «почти приятно смотреть на нее»

(10; 114). С точки зрения здравого смысла, она безумна; ее поведение эксцентрично. Вкладывая ей в уста рассуждение о Богородице — матери сырой земле, автор указывает на связь героини с русской «почвой». Однако эта душа питается не столько христианскими, сколько языческими соками предания, что и делает ее беззащитной перед бесами.

Писатель не раз называет Марью Тимофеевну юродивой. Мы помним, что юродство было присуще Сонечке Мармеладовой. Но в Лебядкиной Достоевский уже не пытается совместить его с «шиллеровским» идеалом красоты. Да и юродство этой героини иное, чем у Сони и даже чем у Ставрогина, потому что оно не «ради Христа», а «ради Антихриста»³². Феномен «мнимого», или ложного, юродства был широко известен и осмыслен в средневековой русской культуре³³, о чем, без сомнения, знал Достоевский. Итак, сохраняя традиционную восточнохристианскую форму святого служения, Лебядкина «терпит» и «страдает» ради своего «князя», но это «князь тьмы». К прежнему Ставрогину она относилась с благоговением, «безумным восторгом» (10; 146), целовала ему руки, становилась перед ним на колени. Воплощая в романе «нигилистическую» часть народной души, она не желает принимать «новой мысли» своего мужа, его шагов по пути подлинного юродства, и считает, что новый Ставрогин — подмененный: «Мой-то и Богу, захочет, поклонится, а захочет, и нет, а тебя Шатушка <...> по щекам отхлестал...» (10; 219). Когда Ставрогин предлагает ей объявить об их браке и тихо прожить вместе всю жизнь, она отвечает отказом: «А вы что такое, чтоб я с вами ехала? <...> Не таков мой князь!» (10; 218). В сцене последней встречи со Ставрогиным Лебядкина — настоящая ведьма: «Он бросился бежать; но она тотчас же вскочила за ним, хромя и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца <...> успела ему прокричать, с визгом и с хохотом, вослед в темноту: “Гришка Отрепьев анафема!”» (10; 219). Влюбленная в Антихриста сама торопит смерть, отвергая предупреждение Ставрогина о готовящемся убийстве.

Ложное юродство Марьи Тимофеевны контрастирует в «Бесах» с подвижническим характером Дарьи Шатовой. По происхождению крестьянка, она, будучи воспитанницей генеральши Ставрогиной, получила образование дворянско-интеллигентского круга, что, в сочетании с народной верностью православной основе предания, позволяет ей понимать, с одной стороны, гуманистическое

бессилие, а с другой — демоническую одержимость главного героя романа.

Даша миловидна, со светлыми глазами. Больше ничего о ее внешности автор не говорит. Главное — Дашин характер: тихий, кроткий, способный к большому самопожертвованию, отличающийся преданностью, скромностью и благодарностью. Она умна и рассудительна (см. 10; 58—59), но без единого возражения готова, по желанию генеральши Ставрогиной, выйти замуж за пожилого и несамостоятельного Степана Трофимовича, то есть с точки зрения здравого смысла совершить «безумный» поступок. Свадьба не состоялась не по ее воле, и миссия по обращению Верховенского-отца ко Христу досталась другому персонажу из народа, Софье Матвеевне. Единственная из героинь, Даша относится к Ставрогину с христианской любовью и состраданием. В отличие от Лизы и Лебядкиной, Даша принимает и ободряет нового Ставрогина. Более того, именно она способствовала перемене в нем, заронила в его ум «новую мысль». «Друг милый, создание нежное и великодушное», — так обращается к ней Николай Всеволодович в последнем письме, зовя разделить с ним свою судьбу. Даша согласна и на это, потому что не ищет демонических «восторгов», а готова к трудной и невзрачной доле ради духовного спасения людей. Она из породы «сестер милосердия», «сиделоку»: «Да сохранит вас Бог от вашего демона и <...> позовите, позовите меня скорей!» — просит она героя. У демонических персонажей кроткая Даша вызывает то смех, то презрение, то гадливость, как, например, у Ставрогина в его худшие минуты. «Бедная собачка!» — отзывается о ней гордая Лиза.

Даша — воплощение святой основы русской народной души, ее «человечность» безраздельно отдана Богу. Ее душа светится Добром и Истиной, а телесная красота — не видна и не важна, как бы растворена в православном юродстве³⁴. Известные слова апостола Петра к «женам» как будто обращены непосредственно к ней: «Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде. Но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1 Петра 3: 3—4). Красота Даши — «сокровенна», и это очень важно для концепции романа. Важно также, что это не единственный подобный персонаж в «Бесах». Вспомним Маврикия Николаевича, уже упоминавшуюся книгоношу

Софью Матвеевну, благодаря которой Верховенский-отец впервые в жизни прочел Евангелие, и, конечно же, архиеерея Тихона.

В одном из писем 1870 года Достоевский, размышляя над будущим романом, обещал, что в нем «не все будут мрачные лица; будут и светлые»: «В первый раз, например, хочу прикоснуться к одному разряду лиц, еще мало тронутых литературой. Идеалом <...> беру Тихона Задонского. Это тоже Святитель, живущий на спокойе в монастыре. С ним сопоставляю и свожу на время героя романа» (29, I; 142).

Итак, «Бесы» — первое произведение Достоевского, в котором появляется эмпирически реальный, данный в системе персонажей, противовес власти дьявола над «человечностью» — церковно-православный святой, имеющий силу от Бога.

Спор же о земной красоте заканчивается, на наш взгляд, в этом романе таким художественным итогом: или красота, или Истина и Добро, — потому что путь к абсолютной, Божьей, красоте лежит через земную «некрасивость», юродство. И скорее всего, что в «падшем» человеческом состоянии такая красота вообще невозможна. Думается, что с обозначенной выше концепцией красоты перекликается именно эстетика русской православной иконы³⁵, далекой от западноевропейского возрожденческого жизнеподобия, от элемента чувственной привлекательности даже в Сикстинской Мадонне Рафаэля. Несмотря на несомненную одухотворенность этого образа, на необычность, для традиции изображения мадонн в эпоху Возрождения, окружения Марии на этой картине (не бытовая обстановка, а Небеса), рафаэлевская Мадонна — «совершенная, прекрасная» «земная женщина»³⁶, «идеал человека, к которому стремились моралисты и о котором тщетно вздыхали поэты того времени»³⁷. И.А. Есаулов в книге «Пасхальность русской словесности» приводит характерный для православного восприятия взгляд С.Н. Булгакова на Сикстинскую Мадонну: «К чему таить и лукавить: я не увидал Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но <...> безблагодатность <...> это картина, сверхчеловечески гениальная, однако, совсем иного смысла и содержания, нежели икона. Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного самоотдания, но “человеческим, слишком человеческим” кажется оно <...> В изображении Мадонны неуловимо ощущается <...> мужское чувство, мужская влюбленность и похоть»³⁸.

Нам кажется, что свидетельство о связи «шиллеровской» (гуманистической) калокагатии с Сикстинской Мадонной можно найти в романе «Братья Карамазовы»: знаменитые Митины слова об «идеале Мадоннь» и «идеале Содомском» звучат в контексте обращения к творчеству немецкого поэта, в них есть привкус влюбленности, как в пушкинской балладе о «рыцаре бедном». В начале романа первый «идеал» в целом соотносится с Катериной Ивановной, а второй — с Грушенькой. Не случайно Дмитрий, до «катарсиса» в Мокром, любит, по сути дела, обеих женщин, мечется между двумя влекущими его идеалами красоты. Гуманистическая ограниченность образа Верховцевой, опирающейся в течение романного действия только на собственную прекрасную (в самом деле прекрасную) «человечность» и не выдерживающей тяжести ситуации (имеется в виду, в первую очередь, обнародование ею письма Дмитрия на суде, определившее обвинительный приговор), не оставляет сомнения. Грушенька же, помимо inferнального «изгиба», обладательница простонародной русской красоты, которая, по замечанию рассказчика, быстро отцветает. Глубокая внутренняя связь этой героини с русской духовной традицией позволяет автору именно в ее образе снять антиномию двух «идеалов» и продолжить разработку проблемы православно-национального идеала красоты. Но это уже тема отдельной, будущей, статьи.

Мысль о том, что в авторском сознании Достоевского постепенно нарастает разграничение Богоматери (как православно-русского, подлинно христианского, «спасающего» идеала Красоты) и Мадонны (как католическо-европейского, перетекающего, с эпохи Ренессанса, в гуманистическое любование земной «человечностью» в ее высших проявлениях, идеала красоты), как будто противоречит тому факту, что реальный, биографический Федор Михайлович до конца своих дней восхищался Сикстинской Мадонной Рафаэля. Однако противоречие это легко устраняется, если вспомнить о необходимости «отграничения автора как художественной реальности от биографической личности писателя»³⁹, убедительно доказанной в трудах Б.О. Кормана и его школы⁴⁰.

В этом же ракурсе интересно осмыслить и следующие художественные факты: во всех трех последних романах Достоевского образ Сикстинской Мадонны возникает в качестве идеала красоты у персонажей, явно далеких от авторской позиции. В «Бесах» —

в речах Степана Трофимовича до его ухода в последнее странствие и знакомства с Евангелием; в «Подростке» — в петербургской квартире Версилова, контрастируя с иконописным образом Божьей Матери, который дорог его жене Софье Андреевне, носительнице народно-православного мирозерцания; в «Братьях Карамазовых» — в монологах Дмитрия (задолго до начала внутреннего прозрения героя), как диалектическая противоположность «идеалу Содомскому», как «положительный» полюс «человечности».

В статье «Образы и образа» Т.А. Касаткина реконструирует «словесную икону» «Жены-мироносицы» в тех эпизодах романа «Бесь», которые посвящены последним дням жизни Степана Трофимовича Верховенского⁴¹. Герой впервые приобщается к Евангелию, удостоивается встречи с Христом и движется по пути «спасения», его смерть — это как бы «воскресение» в жизнь вечную. Не удивительно ли, что в эти дни напряженнейшего духовного восхождения он *ни разу* не вспоминает о Сикстинской Мадонне — своем идеале, без упоминания о котором не мог прежде сказать и двух слов? И не случайно ли в созданной здесь Достоевским «словесной иконе» среди жен-мироносиц ко гробу Сына приходит Его святая Мать? На наш взгляд, ничего случайного в этом нет, а есть проявление отмеченного выше разграничения: Мадонна остается в сфере «человечности», Богоматерь — сопровождает человека по пути «спасения», «обожения». Место «красоты» в последних монологах Верховенского-отца занимает «любовь».

Интересно, что в «Подростке» «большая гравюра дрезденской Мадонны» в жилище Версилова представляется читателю в одном ряду с «весьма недурной фарфоровой лампой» и «дорогой фотографией <...> литых бронзовых ворот флорентийского собора». Все эти три «вещи» называются «остатками <...> бывшего комфорта» (13; 82). Думается, не случайно Мадонна здесь появляется в сугубо «гуманистическом» контексте. Это подчеркнуто и «терпимым» отношением «русского европейца» к жениным иконам: «Версиров к образам, в смысле их значения, был очевидно равнодушен и только морщился иногда <...> от отраженного <...> света лампадки, слегка жалуюсь, что это вредит его зрению <...>» (13; 82).

Итак, в иконописных ликах очевидно воплощение Истины и Добра, но Красота их практически недоступна **только** человечес-

кому, душевно-телесному восприятию: с точки зрения жизнеподобной эстетики они нередко кажутся непропорциональными, плоскими, бескровными, схематичными. В полной мере красота иконы способна раскрыться только сверхчувственному, а точнее — только верующему, созерцанию. «Что именно является предметом изображения в художественном и духовном контекстах иконописи? — пишет С.С. Аверинцев. — Реальность, которую можно назвать *софийной* в наиболее точном смысле этого слова, то есть ни чисто Божественная, ни чисто человеческая, <...> но <...> “божественный человеческий образ”; человеческое тело, преображенное, прославленное и обоженное “действием Благодати в Христовых святых”, по определению 7-го Вселенского Собора»⁴². В этом смысле древнерусская икона Богоматери — эпицентр системы образов романа «Бесы», ключ к пониманию эволюции красоты в творчестве Достоевского, ее движения к православно-национальному идеалу.

Недаром в произведении отмечено, что церковь Рождества Богородицы и ее привратная Богородичная икона составляли «замечательную древность в нашем древнем городе» (10; 252), — по видимому, икона была написана до проникновения в древнерусское искусство ренессансных и барочных влияний из Западной Европы, которые пришли на Русь только в середине XVII века и способствовали утрате того «софийного начала, которое было закладкой культуры православного востока, оплодотворившей некогда русскую почву». С появлением в русской иконе XVII века новой, западноевропейской, манеры письма — «живоподобия» — «наблюдается полная девальвация знаковой структуры иконь», чей «условный язык» был когда-то «отражением неполноты наших знаний о божественной реальности», указанием «на существование красоты Абсолютной»⁴³ (но отнюдь не попыткой чувственного ее воспроизведения).

Само освящение упомянутой Достоевским церкви, в ограде которой висела икона Богоматери, в честь Рождества Богородицы также, на наш взгляд, неслучайно. В софиологии есть представление о тождестве Софии как принципа обожения всей твари и Девы Марии как средоточия такого обожения. Другими словами, как в Иисусе воплотился Логос, в Марии нашла свое воплощение София. Отсюда проистекает иконографическая и литургическая общность софийных и богородичных мотивов в православной церк-

ви⁴⁴, на которую, помимо прочего, опиралась Т.А. Касаткина в своем анализе романских эпилогов у Достоевского как «словесных икон» и в ряде других работ⁴⁵. В свете вышесказанного Рождество Богородицы может быть понято как момент воплощения Софии в земной жизни, явление софийного принципа мироздания как гармонического сочетания Добра, Истины и Красоты в обоженном человеке.

В заключение осмелимся предпринять рискованную аналогию. Если перефразировать знаменитый парадокс Достоевского о Христе и истине (из письма к Н.Д. Фонвизинной 1854 года), то, исходя из изложенных выше наблюдений над романом, можно предположить, что в «Бесах» автор пожелал лучше остаться с Христом, чем с явной, чувственной, земной красотой, коли она оказалась, в результате его художественного исследования, несовместимой с Истиной (с большой буквы), а способной сочетаться только с истиной (с маленькой буквы) языческо-гуманистической калокагатии.

Вспомним, что православная икона — всегда христоцентрична, прямо соотносится с божественной Истиной, какой бы сюжет ни был на ней изображен⁴⁶. Если в классическом (гуманистическом) триединстве добра, истины и красоты изменяется один элемент (на место истины ставится Истина), то это с неизбежностью ведет к изменению других составляющих триады: добра⁴⁷ и красоты. Поэтому неудивительно, что античная чувственно-жизнеподобная красота уходит из византийской и древнерусской иконы. По тем же причинам, как мы пытались показать, такая языческо-гуманистическая красота уходит и из романа Достоевского «Бесы», не как объект изображения, но как «норма» и «здоровье», как «спасающая» сила, как идеал.

Примечания

¹ Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. — М.: Раритет, 2005. — С. 499.

² Зеньковский В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. — М.: Республика, 2005. — С. 266.

³ Розенблюм Л.М. «Красота спасет мир». О «символе веры» Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. — 1991. — Ноябрь-декабрь. — С. 142—180.

⁴ Шиллер Фридрих. Статьи по эстетике. — М.-Л., 1935. — С. 260.

⁵ См. Соловьев Вл.С. Три речи в память Достоевского // Соловьев Вл.С. Сочинения. В 2 т. — М.: Правда, 1988. — Т. 2. — С. 306.

⁶ О калокагатии см.: Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. — М., 1965. — С. 110; Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. — Кн. 2. — М., 1994. — С. 418, 426, 431, 436; Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. — М., 1979. — С. 53, 224—226; История эстетической мысли. В 6 т. — Т. 1. Древний мир. Средние века. — (Ин-т философии АН СССР). — М., 1985. — С. 333—336.

⁷ В первую очередь, в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита «О божественных именах» (Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии / Изд. подг. д.ф.н. Г.М. Прохоровым. — СПб.: Глаголь, 1994).

⁸ См. Соколова М.А. Калокагатия // Новая философская энциклопедия. В 4 т. — Т. 2. — М.: Мысль, 2001. — С. 200.

⁹ Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве; Красота в природе; Общий смысл искусства // Соловьев Владимир. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». — СПб.: Художественная литература, 1994.

¹⁰ См. об этом: Баршт К.А. О внутренней «почве» Ф.М. Достоевского. К проблеме типологии персонажей Достоевского // Достоевский и современность: Материалы XXI международных Старорусских чтений 2006 года. — Великий Новгород, 2007. — С. 22—34; Викторovich В.А. Достоевский и Вл. Соловьев // Достоевский и мировая культура: Альманах № 1. — Часть 2. — СПб., 1993. — С. 5—31.

¹¹ См.: Языкова И.К. Богословие иконы: Учебное пособие. — М.: изд. Общедоступного Православного ун-та, 1995. — С. 71.

¹² Там же. — С. 71.

¹³ Аверинцев С.С. Другой Рим: Избранные статьи. — СПб.: Амфора, 2005. — С. 274.

¹⁴ См. об этом: Степанян К.А. Достоевский и Рафаэль // Степанян К.А. «Сознать и сказать»... — С. 497—508.

¹⁵ См. об этом подробнее: свящ. Иоанн Ковалевский. Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской Церкви. Исторический очерк и жития сих подвижников благочестия. Изд. 3-е. — М.: А.Д. Ступин, 1902. — С. 33—63.

¹⁶ Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 131—132.

¹⁷ См. Комарович В.Л. Достоевский и шестидесятники // Современный мир. — 1917. — № 1. — С. 129—138; Комарович В.Л. «Мировая гармония» Достоевского // Атений: Историко-литературный временник. — Пг.: Атений, 1924. — Кн. 1—2. — С. 130; Комарович В.Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. — Пг.: Мысль, 1922. — С. 201 и др.

¹⁸ См. Касаткина Т.А. Прототип словесных икон в романах Достоевского // Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — С. 302.

¹⁹ Там же. — С. 301.

²⁰ См. Розенблюм Л.М. «Красота спасет мир»... // Вопросы литературы. — 1991. — Ноябрь-декабрь. — С. 142—180.

²¹ См. Тюпа В.И. Категория автора в аспекте исторической поэтики (К постановке проблемы) // Проблема автора в художественной литературе: Межвузовский сборник научных работ. — Устинов, 1985. — С. 26.

²² Там же. — С. 26.

²³ Там же. — С. 26.

²⁴ Розенблюм Л.М. «Красота спасет мир»... — С. 144.

²⁵ См. Зеньковский В.В. Проблема красоты в миросозерцании Достоевского... — С. 266.

²⁶ Аверинцев С.С. Связь времен. — Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. — С. 373.

²⁷ См. Назиров Р.Г. Петр Верховенский как эстет // Вопросы литературы. — 1979. — № 10. — С. 231—249.

²⁸ См., например: Живов В.М. Двоеверие и особый характер русской культурной истории // Живов В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 306—316; Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. — В 3 т. — Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. — М.: Языки славянской культуры, 1994. — С. 320—332.

²⁹ В словаре-справочнике «Достоевский: Эстетика и поэтика» (Челябинск: Металл, 1997) К.Г. Исупов называет Ставрогина «эстетом-юродивым» (С. 133).

³⁰ И.А. Есаулов в книге «Пасхальность русской словесности» (М.: Круг, 2004) проводит различие между шутовством как феноменом западноевропейской карнавальной традиции и юродством как явлением русской православной культуры, отмечая в послепетровскую эпоху сосуществование в России обеих форм «девиантного поведения», что нашло отражение в романах Достоевского, в том числе в «Бесах» (с. 155—185). Нельзя не согласиться с одновременным «шутовством» и «бесовством» Петра Верховенского, то же можно сказать и о самом Ставрогине до начала романного действия (шутовская женитьба на Хромоножке, например). Однако в указанном в тексте статьи эпизоде Петр Верховенский приравнивает к шутовству несомненно юродское поведение «нового» Ставрогина просто, на наш взгляд, из-за своей неспособности его различить, понять, что такое юродство, по причине своей чуждости православной духовной традиции. В этом случае мы как раз и оказываемся на «полях сражений юродивых и шутов» (с. 166).

³¹ Об одноименном мотиве в русском фольклоре см.: Сараскина Л.И. Противоречия вместе живут... (Хромоножка в «Бесах» Достоевского) // Вопросы литературы. — 1984. — № 11. — С. 151—176; также см. главу 4 — «Искажение идеала (Хромоножка в «Бесах»)» в кн.: Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. — М.: Советский писатель, 1990.

³² Пересмотр религиозно-мировоззренческого значения образа М.Т. Лебядкиной, по сравнению с традицией причисления ее к народной святости (Вяч. И. Иванов, С.Н. Булгаков и др.), впервые сделан Л.И. Сараскиной в упомянутых работах.

³³ См. Свящ. Иоанн Ковалевский. Юродство о Христе... — С. 155—162.

³⁴ На присутствие юродства в образах Маврикия Николаевича и Дарьи Шатовой указывает А.А. Алексеев в статье «Юродское» (Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. — Челябинск: Металл, 1997. — С. 131).

³⁵ О связи эстетики и поэтики романов Достоевского и древнерусской иконы подробно и убедительно писали такие исследователи, как Г.С. Померанц (Эвклидов и неэвклидов разум в творчестве Достоевского // Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: РОССПЭН, 2003); Т.А. Касаткина (Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций. — М.: Наследие, 1996; О творческой природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»; И.А. Есаулов (Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004).

³⁶ Степанян К.А. Достоевский и Рафаэль // Степанян К.А. «Сознать и сказать»... — С. 501, 499.

³⁷ Алпатов М.В. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля // Цит. по: Степанян К.А. «Сознать и сказать»... — С. 499.

³⁸ Булгаков С.Н. Автобиографические заметки. Париж, 1991. — С. 106—108 // Цит. по: Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. — С. 124—125.

³⁹ Тюпа В.И. Категория автора в аспекте исторической поэтики... — С. 24.

⁴⁰ См., напр.: Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы: К 80-летию члена-корреспондента АН СССР Н.Ф. Бельчикова. — М.: Наука, 1971. — С. 199—207.; Корман Б.О. Из наблюдений над терминологией М.М. Бахтина // Проблема автора в русской литературе XIX—XX веков: Межвузовский сборник. — Ижевск, 1978. — С. 184—191; Свительский В.А. Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы // Там же. — С. 3—12. Характерны следующие слова из последней статьи: «Произведение не сводится к одной авторской мысли. Его объективный смысл — как в историческом контексте, так и в общечеловеческом содержании — шире авторского мнения» (с. 8).

⁴¹ См. Касаткина Т.А. Образы и образа // Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — С. 239—247.

⁴² Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. — Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. — С. 545.

⁴³ Языкова И.К. Богословие иконы. — С. 127, 136, 12.

⁴⁴ См. об этом: Шипфлингер Т. София-Мария: Целостный образ творения. — М.: изд. Гнозис-Пресс — Скарабей, 1997. — С. 231—265.

⁴⁵ Касаткина Т.А. Образы и образа; Онтология в имени: софиология Достоевского // Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». — С. 223—300, 372—380; Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романах Ф.М. Достоевского // Достоевский в конце XX века. — М.: Классика плюс, 1996.

⁴⁶ См. об этом: Языкова И.К. Богословие иконы... — С. 11, 70.

⁴⁷ Вопрос об эволюции добра у Достоевского (от секулярно-гуманистического его понимания к церковно-христианскому) требует особого исследования и в данной работе не рассматривается.