

Теодицея русского барокко

Серебряный век — «осевое время» русской культуры

Античное сознание традиционно делило историю на золотой, серебряный и железный века. В последующие времена потомки неоднократно обращались к этой типологической модели и даже предпринимали историософские попытки ее приложения к позднейшим эпохам. Так, один из наиболее продуктивных периодов в истории русской культуры, начавшийся вместе с эпохой реформ 1860-х годов и оборвавшийся с приходом к власти большевиков, получил название *серебряного века*.

В контексте разговора о Ф.М. Достоевском культурно-историческая проблема серебряного века имеет весьма важное значение. Ведь именно Достоевский был одной из самых крупных фигур, чье влияние на культуру этого периода оказалось определяющим.

Приложение архаической мифологемы к указанной эпохе играет в основном метафорическую роль и не решает проблемы стилистической атрибуции русской культуры второй половины XIX — начала XX веков. Ситуация усложняется еще и тем, что у периода, названного серебряным веком, не вырисовываются с достаточной определенностью отношения с предыдущим, золотым, веком. То ли его вообще не было, Россия его каким-то образом проспала; то ли он, как считают некоторые, исчерпался творческой судьбой пушкинского гения.

Если же говорить об эпохе, пришедшей на смену серебряному веку, то здесь все сложилось гораздо логичнее: за ним пришел воистину железный век, который народы России выстрадали в полной мере.

Существуют немалые основания для того, чтобы квалифицировать серебряный век при помощи известной, идущей от К. Ясперса культуремы «осевое время». Действительно, российская цивилизация шла к этому своему «звездному часу» десять предыдущих веков. Эти полстолетия дали столь замечательные плоды, что все свершившееся оказалось похожим на феномен «греческого чуда» V в. до Р.Х.

В истории локальной цивилизации ее «осевым временем» можно считать эпоху, когда культуре удается перешагнуть через первоначальную национальную ограниченность и возвыситься до духа всемирности. И в Греции Платона, и в России Достоевского это происходило путем постижения культурным сознанием идеи приоритета метафизической реальности над реальностью материально-физической.

Наряду с двумя указанными моделями культурно-исторической атрибуции интересующей нас эпохи существует еще одна. Русский философ Г. Федотов писал о том, что через принятие Киевской Русью христианства дикий черенок восточнославянской культуры был привит к могучему дереву европейской, греко-римско-византийской цивилизации. С тех пор отечественная культура развивалась, постоянно испытывая на себе воздействие Запада и в чем-то повторяя, хотя и с запаздыванием, его путь. Иными словами, те стили, что характеризовали эволюцию постфеодалной европейской культуры, т. е. ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и др., неизменно обнаруживали себя в тех или иных формах и в культуре России.

Жанр «теоморта»

Л. Шестов писал, что Ницше первым из европейских философов ужаснулся, постигнув, что совершили люди, убив Бога. «Может быть, если бы Ницше воспитался на Гегеле, он бы до конца своей жизни не заметил, что гегелевский бог — есть только замаскированное безбожие. И только потому, что Шопенгауэр приучил его говорить правду о философском боге, ему дано было почувствовать, какое преступление совершили люди, обоготворив и создав культ общего понятия (или «идеального»). Ницше сам говорит, что люди и до сих пор не дали себе отчета в том, что они сделали. Это верно. Мы только понемногу начинаем чувствовать, в какую бездну мы провалились. И по мере того, как обнаруживается действительность, растет и ужас по поводу совершенного и совершающегося. Загадочным образом и внешние события как будто нарочно сложились так, чтобы даже и слепому стало видно, до какого безумия дошло культурное человечество... И вновь замученные люди возопиют и вновь станут спрашивать, зачем убивали, зачем убивают Бога...»¹

Значительно позднее А. Камю, вторя Л. Шестову, говорил, что Ницше не вынашивал планов убийства Бога, а уже нашел Бога мертвым в душе своей эпохи и первым осознал огромность этого события.

Европейская «теомахия» стала сквозным сюжетом «фаустовской» культуры нового времени задолго до Ницше. Кроме Гегеля, на которого указывал Ницше, активное участие в этом философском ристалище принял и Кант. У него Бог утрачивает свойства объективной первосущности и вводится в пределы субъективного мира личности, пре-

¹ Шестов Л. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 31.

вращается в трансцендентально-априорную идею, т. е. в «личного» бога каждого человека, с которым тот вправе обращаться, как ему заблагорассудится. Предельным вариантом такого самоуправства становится возможность покушения на Бога в себе, возможность его убийства, чреватого образованием в сфере духа рваной «дыры», зияющей адской чернотой.

В.Ф. Эрн назвал «метафизической спесью» демонстративную дерзость западной мысли, грозившей перейти, а затем и перешедшей в прямую апологетику анормативности и деструктивности: «Метафизическая спесь, впервые явленная Эккартом, проникает в наиболее оригинальные отделы «Критики чистого разума». В Гегеле она раскидывается гениальным пожаром. В истекающем кровью Ницше переходит в трагическое безумие»².

Бог не может «умереть» сам собой. Но его можно убить в самом себе, создав внутри себя темную метафизическую пустоту как особое аксиологическое пространство, внутри которого не обладают сколь-нибудь заметной действительностью ценности — нормы религии, морали и права, и которое становится источником всего лишь одного-единственного императива, который у Рабле звучал как «делай, что хочешь», а у Достоевского обрел вид формулы «все дозволено».

Социологическим коррелятом «смерти Бога» стала гибель «земных богов» — казни королей в Англии и Франции. Уничтожение Бога, установившего порядок мироздания, и Монарха, оберегающего порядок в социуме, — однопорядковые факты духовной и социальной жизни. Это результат разволшебствления мира, десакрализации куль-

² Эрн В.Ф. От Канта к Круппу // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 106.

туры, секуляризации нормативно-ценностного пространства. Поскольку Бог участвовал в истории через монархов, то, убивая их, мятежные граждане полагали, что тем самым они избавлялись и от влияния Бога на собственное существование. При этом аргументация могла приобретать совершенно одиозный характер, как, например, в филиппиках де Сада, изображавшего Бога жестоким, преступным сверхсуществом, безжалостным к человеку. И если, как утверждал де Сад, во всех религиях боги способны убивать людей, то почему человек не вправе ответить им тем же?

Когда Бог «умирал» на королевском эшафоте и в сердцах бунтарей, то многим это представлялось обретением некой особой, ранее невиданной свободы. При этом мало кто подозревал, что вместе со «смертью» Бога гибло одновременно что-то чрезвычайно существенное в них самих. И было бы странно, если бы этот акт метафизического вандализма проходил бесследно для человека. Разве можно говорить, что сын ничего не теряет со смертью отца? Разве для него при этом не обрывается живая нить, связывавшая его с предками, с культурными традициями прошлого, и он не остается один на один не только с жизнью, но и со смертью?

Это настроение метафизического «сиротства» составляло одну из экзистенциальных доминант в культуре европейского Барокко. Его болезненно переживал Б. Паскаль, чье метафизическое воображение рисовало ему образ опустевшего универсума: «Меня ужасает вечное безмолвие этих пространств». Оно заставляло страдать крупнейшего поэта русского необарокко Ф.И. Тютчева, чье воображение рисовало ему пугающие образы метафизической бездны с ее «страхами и мглами».

Со «смертью» Бога происходил обрыв тысячелетних культурных корней, питавших живыми соками челове-

ский дух. С крушением высшего Абсолюта уничтожалась нравственная точка отсчета, исчезал ценностный эталон и не оставалось препятствий для распада некогда устойчивой иерархии норм, предписаний и запретов, для утраты различий между добром и злом. И возникала чудовищная «шатость» нравственных понятий, когда для многих оказывалась возможной ситуация наподобие той, о которой писал Достоевский (речь шла о гимназисте, которому было все равно, совершить ли подвиг или пойти на преступление, спасти ли ребенка или зарезать собственного отца). Подобное сознание не ведает абсолютных запретов. Для него все относительно, все течет, плывет, расползается и не на что опереться, кроме как на любое из сиюминутных настроений, на любой из инстинктивных позывов или капризов.

Обладателем аномийного сознания предстает у Достоевского Рогожин, в доме которого на Гороховой висела копия с картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос». Князь Мышкин так передал свое впечатление от нее: «На картине этой изображен Христос, только что снятый с креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого с креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста...» (8, 338–339).³

Характерно признание Рогожина, объявившего, что он любит смотреть на эту картину. И не менее симптоматично замечание Мышкина о том, что от этой картины у иного

³ Здесь и далее все цитаты даются по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1988. Цифры в сносках указывают том и страницу.

человека может и вера пропасть. То есть начавший разлагаться труп мертвого Христа, «мертвый» Бог и умершая вера становятся в этом контексте фактами одного ряда.

Множество деятелей культуры нового и новейшего времени предались ранее запретным удовольствиям — стали с упоением творить в жанре «теоморта» — изображать «мертвого» Бога среди живой природы и живых детей Творца. Иногда это делалось с отменным вкусом и неподдельным эстетическим изяществом. Так, Шиллер в поэтической миниатюре «Боги Греции» сетовал на то, что «праздно в мир искусства скрылись боги», в результате чего мир опустел, утратил былую гармоничную соразмерность и одухотворенность своих форм. Аналогичным образом в сентиментально-романтической эстетике выглядело и расставание с христианским Богом, для которого искусство стало ни чем иным, как «лифтом» на все тот же эшафот.

Но главный парадокс «фаустовской» культуры заключался в том, что если Бог для нее «умер», то дьявол остался здравствовать. И хотя Вяч. Иванов и утверждал, будто тот же Ницше вместо «умершего» Бога света и любви вернул миру античного Диониса, бога безумия, разрушения и гибели, но на самом деле за изящным эллинским декором виделся страшный лик не античного Диониса, а Противобога — Дьявола.

Дискурс барокко против «метафизической спеси» антроподицеи

Серебряный век, давший миру мыслителей и художников первой величины, неоднократно пытался в лице многих из них осознать свою истинную культурно-историческую природу. Так, наиболее заметной среди попыток

культурологического самоопределения стала трактовка его как Ренессанса.

Этот взгляд опирался на два основных аргумента. Первый констатировал присущий русской культуре конца XIX — начала XX века яркий и сильный всплеск духовной активности, превратившей это время в эпоху, необыкновенную по своей творческой отдаче; второй утверждал наличие духа *антроподицеи* в творчестве крупнейших деятелей культуры, энергично защищавших естественные права, свободы и достоинство человека.

Возрождение, начавшееся в Европе несколько веков тому назад, заявило о себе в России лишь к концу XIX столетия. К моменту культурного пробуждения России Европа успела пройти как через ренессансную антроподицею, так и барочную теодицею и даже через откровенные неоромантические демонодицеи лотреамона-бодлеровского характера. Но то, что на Западе растянулось на века, в России, в силу особых социально-исторических обстоятельств, оказалось сжато до сравнительно короткого временного отрезка.

В Европе антропоцентризм успел пройти несколько важных стадий. Поначалу в культуре эпохи Возрождения он оказался проникнут чувствами восторга и эстетического любования человеком, стоящим в центре мира. Спустя время он выглядит в культуре романтизма как ценностная доминанта, пронизанная этическим восхищением духовной силой человеческого существа, противопоставляющего себя миру и Богу. Наконец, в культуре модерна антропоцентризм обретает достаточно мрачную окраску, и то, что человек возомнил себя единовластным хозяином мира, которому все позволено, начинает вызывать серьезные и обоснованные опасения за судьбы культуры.

Антропоцентризм, явившийся в его российской модификации, выступил поначалу в маске гуманизма. Но вскоре он, как это уже было некогда в Европе, не замедлил обнаружить свою двойственность. Наряду с апологией всего «человеческого, слишком человеческого» он нес в себе семена мифологии иллюзорного всемогущества человека, которые в любой момент готовы дать всходы идеологием вседозволенности, губительных для всех форм гуманизма.

Но самым зловещим было то, что метафизическое обоснование антропоцентрической модели мира и культуры осуществлялось через «теомахию» — «убийство Бога» как настойчивое развертывание и пропагандирование тезиса о его состоявшейся «смерти». При этом самым характерным оказалось то, что чем активнее заявляло о себе это умонастроение, тем настойчивее и мощнее звучала в русской культуре тема теодицеи. Отрицание и утверждение, разрушение и созидание шли рука об руку. Страстные высокие порывы, соседствующие с губительным нигилизмом, пронизывали творчество Достоевского, Вл. Соловьева, Толстого и многих других мыслителей. Они же сообщали русской культуре серебряного века черты, сближавшие ее с культурой европейского барокко XVII века.

В Европе исходной религиозно-эстетической посылкой стиля барокко стала убежденность наиболее пронизательных и одухотворенных художников и мыслителей в необходимости спасти постренессансного человека от самого себя, от сил зла, вырвавшихся из темных глубин его собственной природы. Для этого надо было в первую очередь возродить вытесненную антропоцентризмом теоцентрическую картину мира с присущей ей абсолютной категоричностью нравственных требований к человеку.

Это было тем более важно, что ренессансные умонастроения, утверждавшие свободу человека-титана от вла-

сти сверхфизических сил, обернулись, с одной стороны, чувствами метафизического одиночества и покинутости, а с другой — угрозой распространения беспредельного имморализма. На фоне изгнания Бога из центра мироздания мир людей грозил превратиться в страшное подобие картин Босха, т. е. в нечто вроде темного вселенского «подполья», где всевозможная злая нечисть, прежде страшившаяся гнева Божьего, теперь осмелела, вылезла из своих укрытий и заполнила все пространство.

Барочное сознание характерно своим неприятием как обезбоженного мира, так и суетного, имморального человека-рационалиста, в чьей душе не находилось места для Бога. Культура барокко с философскими исканиями Паскаля, Беме, Лейбница, живописью Рембрандта и Эль Греко, драматургией Шекспира, поэзией Кальдерона, музыкой Баха устремилась в метафизическую высь, в мир запредельного. И ее порыв был тем энергичнее, чем настойчивее утверждала себя новая эпоха с ее рационализмом и прагматизмом.

В искусстве и философии барокко обнаружилось неимоверно много внутреннего напряжения из-за того, что теоцентрическую картину мира можно было удержать на авансцене культуры нового времени только предельно энергичными духовными усилиями.

Стиль барокко создал культурное пространство, где не было равновесия и соразмерности, а преобладали напряженный драматизм столкновений противоположных сил. Внутри этого пространства противоречиям и дисгармониям никак не удавалось разрешиться и перейти в гармонию. В нем все было полно контрастов, борьбы, страстей и страданий. В архитектурно-скульптурных и живописных композициях прежний ренессансный круг, бывший символом гармонии, стал вытягиваться в эллипс, как образ на-

пряженной, динамичной силы, преодолевающей сопротивление. Статичные, исполненные спокойного достоинства фигуры и лица Возрождения стали уступать место ликам, озаренным мистическими восторгами, и телам, поданным в экстатически резких ракурсах с причудливо-характерными изгибами и жестами.

Барокко оказалось примечательно тем, что попыталось актуализировать в новых условиях духовный опыт, накопленный предыдущими столетиями развития средневековой христианской культуры. Эта его интенция приобрела вид теодицеи. По существу, барокко — это тоже возрождение. Но оно стремилось возродить не античные идеи и каноны, как ренессанс, а более близкий по времени опыт религиозной культуры, и не просто возродить, а синтезировать средневековый теоцентризм с ренессансной концепцией свободы и достоинства человека.

Ренессанс поспешил оттолкнуться от большинства средневековых традиций, что в итоге и сообщило его умонастроениям относительную скоротечность. Многовековая работа христианского духа, подспудно копившего культурную энергию и ожидавшего, что в новых исторических условиях результаты его трудов будут востребованы, не нашла себе достойного и полномасштабного применения в культуре Возрождения. А между тем, как верно заметил В.В. Розанов, в великом тысячелетнем молчании средних веков душа созревала не только для «Божественной комедии», но и для открытий Галилея и Коперника.⁴

Культура барокко оказалась вся пронизана мощными порывами стремлений, направленных на то, чтобы вернуть Бога не только в центр картины мира, но и в опустевшее человеческое сердце. Этому были посвящены метафизиче-

⁴ Розанов В.В. Соч. М., 1990. С. 439.

ские, живописные, поэтические и музыкальные теодицеи, освещенные ясным пониманием того, что секуляризованная культура, лишенная интереса к трансцендентному миру, не способна дать должных плодов и не в состоянии помочь человеку сохранять и тем более увеличивать необходимый ему потенциал духовности.

Паскаль с его истинно барочным мироощущением высказал важную мысль об особой природе духа барокко. Она приняла у него вид парадоксального суждения о том, что агония Христа будет длиться вечно и что человеку на ее протяжении нельзя спать, а необходимо бодрствовать.

В этом утверждении присутствует мысль о вечной природе духа барокко, о том, что он никогда не исчезнет из культуры, а будет регулярно, с известной периодичностью заявлять о себе.

Барокко, возродившее теоцентрическую парадигму, означало пробуждение души европейца от мимолетного ренессансного сна. Императив «нельзя спать!» означал запрет на духовную, нравственную спячку.

Для духа, которому претят безмыслие и бесчувствие, существует особая, достойная его высокой природы форма бодрствования. Она проявляется в готовности нести в себе память о высшем мире и бережно хранить представления о самом главном — Боге и бессмертии души.

Паскалевский императив перекликается с кальдероновской философемой «жизнь есть сон», подразумевающей, что физическая жизнь тела равнозначна сну и что только смерть приводит к пробуждению души ото сна и к ее последующему вечному бодрствованию. В данном случае и Паскаль и Кальдерон, каждый на свой лад, воспроизвели мысль Плотина о том, что пока душа пребывает в теле, она спит глубоким сном.

Сон души способен рождать чудовищ, не менее устрашающих, чем сон разума. Л. Шестов писал о том, что когда Петр трижды отрекся от подвергшегося опасности Христа, это свидетельствовало о том, что душа будущего апостола тогда еще спала.

Запрет Паскаля на сон души — это попытка возвести преграду на пути зла. Бодрствующий разум при спящей душе способен не только предать Христа, но и посягнуть на верховный авторитет Бога-творца. Отсюда страстная категоричность требования Паскаля.

Разумеется, буквальное исполнение этого императива обычному человеку не под силу. Никакое бодрствование не может длиться бесконечно долго, и рано или поздно сон все равно возьмет свое. Чередование сна и бодрствования — неустранимая неизбежность существования как тела, так и души. Но Паскаль выкрикивает свое требование не из рассудочного пространства обыденной логики, а из пространства барочной метафизики абсолютов, где доминирует вера в реальность запредельного мира и непреложность высших истин.

Последующие века показали, что культурно-историческая, религиозно-метафизическая природа барокко гораздо шире европейско-католических рамок и временного интервала XVII столетия. *Суть барокко — в общехристианском пафосе теодицеи, в страстном стремлении человеческого духа к укреплению авторитета Бога и упрочению религиозных оснований метафизического мировосприятия.*

Барочные умонастроения пронизывают в той или иной степени как католические, так и протестантские культуры. XIX век показал, что они способны достаточно энергично заявлять о себе и в православной культуре. Поэтому анализ

стиля барокко в каком-то одном конфессиональном ключе — путь малопродуктивный.

Культурное пространство русского необарокко

Вернемся, однако, в XIX век, в эпоху, когда, по словам Достоевского, над Европой уже повсюду звучал похоронный колокольный звон по «умершему» Богу, когда европейцы совершенно перестали дорожить «старыми камнями» и находились почти целиком во власти холодного расчета и ожесточенной борьбы за существование. Свое отношение ко всему этому Достоевский хорошо передал, описывая состояние Версилова, которое, впрочем, ранее пережил и сам. Когда его герой на фоне повальных увлечений новыми идеями ощутил внезапную метафизическую тоску, он поехал в Европу. Но там он вскоре убедился, что Европа бессильна воскресить его, поскольку сама уже успела умереть вместе с умершим для нее Богом. Все в ней разъединялось и отчуждалось друг от друга, все пребывало во власти расчетов, корысти, общей брани, революций и войн. И только он, Версиров, один во всей тогдашней Европе тосковавший о Боге, мог сказать европейцам, что их революции, коммуны и сожженные королевские дворцы — это ошибки и преступления. Но, будучи носителем высшей идеи всеобщего примирения, он вынужден был скитаться в молчании и тоске.

«Я плакал, рассказывал Версиров о своем состоянии, за них плакал, плакал по старой идее... Я не мог представить себе временами, как будет жить человек без Бога и возможно ли это когда-нибудь. Сердце мое решало всегда, что невозможно; но некоторый период, пожалуй, возможен...» (13, 378).

Русская теодицея Достоевского, взыскующая «мира горнего», разворачивалась в противоборстве с новыми силами, каких не знал XVII век, — с нигилистическими рефлексами естественнонаучных открытий, с влиянием идей позитивизма и социализма, с настроениями приземленного натурализма в искусстве, с деструктивным пафосом европейской неоромантической антроподицеи. Это происходило в духовном пространстве между полюсами напряженно пульсирующей антиномии: «Бог мертв — Бог жив». Все это сообщило творчеству Достоевского необычайную экспрессивность, духовную напряженность и сделало его романы, пожалуй, самыми барочными из всех русских романов серебряного века.

Наиболее решительными апологетами теодицеи у Достоевского выступают герои, чей метафизический опыт скорее светел, чем темен, чьи души способны успешно противостоять искушениям пороков и преступлений, чья позиция — это позиция нравственного максимализма.

Таким максималистом предстает Алеша Карамазов, чья душа рвется из мрака к свету, требует правды, верует в нее, жаждет подвига и преисполнена готовностью к жертве. «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: “Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю”... Сказано: “Раздай все и иди за мной, если хочешь быть совершенен”. Алеша и сказал себе: “Не мог я отдать вместо “всего” два рубля, а вместо “иди за мной” ходить лишь к обедне» (14, 25).

Таким же духовно-нравственным максимализмом пронизана идея старчества, притягивавшая к себе Достоевского. Зародившееся в Византии и возрожденное в конце XVII века в России Паисием Величковским старчество с трудом

удерживалось в чуждом ему окружении, повсеместно встречая сопротивление официальных церковных властей. Старец, взыскующий мира иного, выступающий живой связью земного с небесным, погруженный в смиренное служение, распространяющий вокруг себя деятельную любовь, стал для писателя одним из наиболее ярких воплощений духа барочной теодицеи.

Достоевский разворачивает свою собственную теодицею не только через образы героев-медиумов светлой метафизической реальности, но и через доказательства несостоятельности позиций апологетов как антроподицеи: Раскольникова, Кириллова, Ивана Карамазова, так и демонодицеи: Свидригайлова, Ставрогина, Петра Верховенского. Прошедший через искушения коварным духом этих двух мирозерцательных парадигм он в конце концов возвращается, подобно библейскому блудному сыну, на позиции теодицеи.

Вопросы существования Бога и бессмертия души были для Достоевского «настоящими русскими вопросами». Именно им он хотел посвятить свой главный роман «Атеизм», в котором методом от противного должна была развернуться грандиозная художественно-философская теодицея. В 1868 г. в письме А.Н. Майкову из Флоренции Достоевский поделился своим замыслом. Будущий герой романа — юноша, еще в пансионе впервые ощутивший внутреннюю потребность опереться на что-то надежное. Еще не думая о Боге, он «устанавливается на деньгах». Вся его последующая жизнь сопровождается борениями с собой, падениями и воскрешениями. Его колебания, метания, преодоление заблуждений и должны были составить содержание задуманного романа. Сам же герой должен был чем-то напоминать вольтеровского Кандида. Но он должен предстать странником преимущественно в сфере духа.

Впоследствии, когда название «Атеизм» трансформировалось в «Житие великого грешника», Достоевский задумал одну характерную сцену — изобразить русский монастырь как условное место сбора (собора) разных по своим взглядам деятелей культуры. На этом соборе-симпозиуме должны были столкнуться в спорах между собой атеисты и теологи, западники и славянофилы, социалисты и монархисты.

Воплотись этот замысел во всем его объеме, возникшая картина грандиозного диспута вряд ли напоминала бы «Афинскую школу» Рафаэля с присущей той строго уравновешенной ренессансной статуарностью и горделивой самодостаточностью каждой фигуры. Скорее всего она походила бы на барочные полотна Эль Греко. Это была бы почти батальная сцена разбушевавшегося «метафизического скандала» с исповедями «горячих сердец», бунтами, надрывами, истериками, осаннами и проклятиями в адрес Бога, дьявола, миропорядка, общества, среды и друг друга. При этом не вызывает сомнения и то, что, осуществись этот замысел, все здесь оказалось бы в стратегическом плане подчинено духу теодицеи.

Логос теодицеи

Если попытаться взять в целом все мировоззренческие и нравственные контroversы теодицеи Достоевского, то они сведутся к нескольким принципиальным пунктам.

1. Бог един, всемогущ, всеблагостен и обладает абсолютной властью над сотворенным им миром.

2. К великому сожалению, мир, сотворенный Богом, крайне несовершенен и «лежит во зле». Существование всех живых существ отягощено безмерными страданиями. В социальной жизни людей избыточна мера несчастий,

несправедливости, взаимного ожесточения и преступлений.

3. Человеческий разум, замечающий противоречие между всемогуществом всеблагого Бога и явным несовершенством сотворенного им мира, прилагает огромные усилия, чтобы разобраться в смысле этого несоответствия. Человек сознает за собой право подвергнуть критическому испытанию догматы о существовании Бога и бессмертии души. Он готов признать существование лишь того, что имеет разумное и нравственное оправдание, что выдерживает критику с позиций целесообразности, блага, справедливости. Те решения, к которым человек приходит на этом пути, обладают разными философскими смыслами и неодинаковой этической значимостью. Вот основные варианты этих решений:

- признание ответственности и вины Бога за несовершенство мира, развенчание его авторитета как не всеблагого начала;

- доказательства того, что в переизбытке зла Бог не виновен, а всему причиной темные, демонические силы;

- признание того, что страдания людей — расплата за нарушения ими высших религиозно-нравственных предписаний, за нежелание и неготовность идти по пути духовного совершенствования; т. е. вынесение однозначного вердикта, согласно которому сами люди и никто более виновны в том, что мир погряз во зле, пороках и преступлениях.

Какие же выводы могли родиться в свете этих неутешительных констатаций и предположений?

Первый вывод заключался в требовании, чтобы несовершенный, дисгармоничный мир как можно скорее был преобразован усилиями самих людей в мир совершенный и гармоничный. А для этого необходимо использование всех

доступных и возможных средств, не исключая, при надобности, насилия и кровопролитий.

Этот вывод был отмечен печатью влияний ренессансной антроподицеи, уверенностью в том, что человек обладает исключительными силами и возможностями, позволяющими ему не считаться ни с какими нормативными ограничениями.

Второй вывод сводился к отказу человеку в праве предъявлять какие-либо претензии к Богу. Мол, рассудок человеческий слишком слаб, чтобы брать на себя смелость сомневаться в справедливости созданного Богом миропорядка. Мудрость Провидения должна пребывать вне рациональной критики. Человек обязан безоглядно верить в безусловную правоту Творца. Не рассудок с его склонностью к наивным критическим наскокам на сущее и должное, а вера должна быть главным средством миропонимания.⁵

Русское барокко успело усвоить духовный опыт романтизма. Его теоцентризм, в отличие от средневекового, уже прошел через искус антроподицеи. При этом он не просто отверг ее, а сумел вобрать часть ее интенций в собственное содержание. Поэтому возникает достаточно активная и напористая устремленность на осуществление и утверждение теодицеи не самой по себе, а именно от лица человека,

⁵ М. Вебер, размышляя над проблемой теодицеи, утверждал, что вера, оттеснившая на задний план все доводы разума, «не дает практического решения проблемы теодицеи, в ней таится величайшее напряжение между миром и Богом, долженствованием и бытием» (Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994. С. 186). Вебера можно считать правым, если смотреть на проблему теодицеи с позиций позитивистской рассудочности. Но если учитывать, что кроме этого, западного, нововременного и вместе с тем совсем не барочного подхода существуют еще и другие, то однозначность веберовского суждения начинает вызывать сомнения своей категоричностью.

чтящего не столько себя, присутствующего в Божьем мире, сколько Бога в себе. На этой почве в русском барокко необыкновенно развился элемент субъективной устремленности, субъективной страсти, обращенной в веру.

Принцип свободы, восходящий к культуре антропологии, превращается в идею *свободного* перехода человека на сторону Бога. Христос у Достоевского (поэма «Великий инквизитор») потому и требует, чтобы люди веровали в него *свободно*, а не из страха. В этой идее значительное место занимает тема рационально мотивированного выбора и разумного предпочтения. На защиту Бога от нападок нигилистически ориентированного рассудка встает философский разум, искушенный тысячелетним опытом диалектики и к тому же не чуждый истинному нравственному пафосу, отталкивающемуся от печальной памяти о множественности фактов экзистенциальных катастроф и моральной гибели тех, кто отверг этот путь духовного спасения.

Теодицея Достоевского

М. Бахтин разработал диалогическую концепцию поэтики Достоевского. Действительно, в социологическом и антропологическом измерениях мир Достоевского диалогичен. Но если рассматривать его в метафизическом плане, он обнаруживает свою *триалогичность*.

Достоевский выступает наследником культурной традиции, насчитывающей две с половиной тысячи лет. Ее начальной вехой можно считать ветхозаветную книгу Иова, а наиболее близкой — гетевского «Фауста». Ей свойственно изображать триалог между такими протагонистами, как Бог, Дьявол и Человек. Каждому из них сопутствует своя собственная система апологетической аргументации — теодицея, дьяволодицея и антроподицея. Земной

путь человека, способного быть «святым и грешным», проходит в нормативно-ценностном пространстве, образуемом этими тремя опорами. Зачастую он похож скорее на блуждание, чем на осознанное движение к отчетливо представляемой цели; порой это напоминает траекторию Икара, в которой соединяются попытка взлета и трагедия падения. То есть Икар оказывается, по сути, Демоном, вначале в раздумии сидящим, затем стремительно летящим навстречу неизвестности и, наконец, поверженным в прах, разбившимся. Именно так выглядит метафизическая траектория судьбы героев-преступников Достоевского.

Чтобы совершить преступление, каждый из них должен быть глух к увещаниям Бога и, напротив, весьма чутко внимать доводам Дьявола. Это позволяет ему ощутить свою отдельность, обособленность, нравственно отпасть от человеческого сообщества, противопоставить себя сущему и в итоге открыть для себя возможность применения насилия по отношению к другим людям, доказать себе собственное «право на кровь». Но Бог при этом не безучастен к происходящему. Связь человека с окружающими его людьми имеет онтологическую природу и не может быть разорвана произвольно. Может возникнуть лишь внушенная Дьяволом и спровоцированная собственной духовной глухотой иллюзия подобного разрыва. Вдохновляясь ею, Человек встает на путь духовного самоубийства. Воспрепятствовать этому может только Бог.

В теодицее Достоевского Бог выступает как наивысшее нормативное начало, все нравственные предписания — его производные. Он налагает определенные ограничения на человеческое существование, указывает пределы, внутри которых человек должен жить и действовать. Уже фактом своего бытия Бог свидетельствует о том, что человеку в этом мире не все дозволено, что существуют внешние, не

зависящие от него, предзаданные и при этом вполне целесообразные факторы сдерживания активности людей. И задача человека состоит в том, чтобы учитывать это ради собственного же блага.

Теодицея призвана помогать человеку в эпохи разбродов и нравственных шатаний следовать высшим нормативным предписаниям. Она способна облегчить ему борьбу с искушениями и соблазнами immoralного характера. В свете ее императивов религиозно-этические принципы возводятся в степень непререкаемых долженствований, в ранг непреложных, абсолютных истин. Вседозволенность, в каких бы формах она не пыталась заявить о себе, несовместима с духом теодицеи, которая нацелена на то, чтобы не позволить социальной жизни людей утратить цивилизованный характер.

Бог, как протагонист теодицеи, стоит над миром с его круговоротами земной суеты, взрывами страстей, вечной борьбой интересов. Его присутствие в центре мироздания сообщает каждому элементу сущего свой смысл. Он не позволяет миропорядку потерять законосообразность и превратиться в хаос. Препятствуя распаду, Бог потому и требует от людей совершенно определенного поведения — не творить зла, не совершать преступлений, не лгать, повиноваться властям, соблюдать договоренности, чтить родителей и т. д. Сотворенный им человек, наделенный способностью быть «образом и подобием» высшего совершенства, изначально не имеет возможности выбирать между добром и злом. Он ориентирован только на добро и совершенство. Но вмешательство темных метафизических сил сыграло роковую роль в судьбе человеческого рода и наделило его представителей способностью нарушать высшие запреты. Это заставило Бога ввести соответствующие карательные санкции против тех, кто пренебрега-

ет его требованиями и нарушает абсолютные запреты; у него имеется право воздавать каждому по его заслугам, как при жизни, так и после смерти, в соответствии со степенью его вины.

В Библии неоднократно говорится о том, что начало премудрости, нравственности и законопослушания — это *страх Божий*. Речь идет при этом не о простой эмоции страха, а о несоизмеримости двух таких величин, как Бог и человек, а также о том, что последний обязан признавать безусловный авторитет Бога и Его право на безраздельную власть над собой.

Только тот, кто наивен и недалек, склонен трактовать «страх Божий» как боязнь загробных, адских мук. В его глазах переживаемый страх способен заставить человека считаться с нравственными требованиями. Но в свете подобного взгляда возникает уверенность, будто при слабо выраженном страхе человеку легко переступить через религиозно-этические запреты.

«Страх Божий» — не относительная и переменная, а абсолютная и в нормативно-ценностном отношении постоянная величина. Это своего рода метафизическая константа. Все, что исходит от Бога как Абсолюта, само отмечено печатью абсолютности. Человек, будучи творением Бога, уже по определению обязан испытывать «страх Божий». Но это отнюдь не единственное чувство, связывающее их. Существует еще один вид отношения к Богу, позволяющий человеку как бы уравновесить внутри себя метафизический страх, — это *любовь*. Христос в Новом Завете постоянно обращает внимание на эту, вторую возможность. В его представлении она более плодотворна и открывает новые, дополнительные резервы одухотворенного бытия человека в мире.

Характерно, что необарочная теодицея Достоевского делает ставку не на «страх Божий», а именно на любовь к Богу. В наиболее барочном из всех творений писателя, в его поэме «Великий инквизитор» именно в этом пункте обнаруживается одна из причин несовместимости взглядов кардинала и Христа. Для первого страх выше любви, для Христа же нет ничего выше любви.

Идея Бога как первопричины миропорядка и образ Сына Божьего как нравственного законодателя имеют для Достоевского огромный культуротворческий смысл. Они прямо свидетельствуют о том, что законы нравственности объективны, онтологически непреложны и делают человека полностью зависящим от них. Они же свидетельствуют о том, что человек не вправе изменять нравственные законы, пытаться подгонять их под свои интересы и нужды, что это сфера, над которой люди не властны. А из всего этого следует мысль о том, что если с онтологией нравственных законов не считаться, то это неминуемо обернется жизненными катастрофами как расплатой за дерзкое своеволие.

Высшие императивы способны нисходить в человека и поселяться в его сердце, обретая вид веры, совести, способностей испытывать чувства стыда, вины, раскаяния, показывать каждому меру рассогласованности между требованиями объективного нравственного закона и реальными поступками. Обнаруживающиеся противоречия заставляют чувствовать и понимать, что необходимо прилагать духовные усилия ради приближения к образцам должного, к идеалу совершенства, к исполнению завета: «Будьте совершенны, как совершенен Отец ваш небесный» (Мф, 5, 48).

Теодицея Достоевского пронизана уверенностью в том, что отнюдь не человек — мера всех вещей, что таковой

может быть только Бог. Только Он представляет собой абсолютный, неизменный критерий, позволяющий достоверно оценивать как истинность норм нравственности и права, так и оправданность любого жизненного шага каждого человека. Сила этого критерия заключена для Достоевского в том, что он укоренен в самом строе мироздания, в его онтологически-метафизических основаниях.

Если помнить об этом, то перестаешь теряться перед самыми безумными парадоксами и головокружительными перепадами метафизических фантазий Ф.М. Достоевского. В.В. Розанов, любивший надстраивать над парадоксами своего кумира собственные парадоксы, писал: «Поднимите “Преступление и наказание” к свету вечности, и что вы там увидите, за выбросом всех подробностей, в единственном исключительном сюжете: “праведного” “убийцу”, “святую” “проститутку”. Вот — суть: остальное — аксессуары. То есть что же! Возможность, *нравственную*, праведного убийства и святой проституции. Голова кружится... Но не то же ли самое мы видим и на дне евангельских глубин...»⁶

Здесь Розанов сопоставляет романы Достоевского с Новым Заветом самым неожиданным образом. Он утверждает, что Достоевский «страшно расширил и страшно уяснил нам Евангелие».

С Розановым можно согласиться, если учитывать, что творческое кредо Достоевского сосредоточено в его теодицее, что все его люди-пауки, люди-звери, люди-демоны — это существа, которые своим присутствием в его романах не опровергают, а подтверждают факт бытия Бога в мире. Это подобно тому, как бесы Евангелия, вышедшие

⁶ Розанов В.В. На лекции о Достоевском // Опыты. Литературно-философский сборник. М., 1990. С. 319.

по велению Христа из бесноватого и вошедшие в свиней, не зачеркивают величия Сына Божьего, а лишь делают его образ еще более рельефным и значимым.

Розанов прав, утверждая, будто многое из того, что содержит в себе Новый Завет, присутствует там в свернутом, многозначно-символическом виде, как бы предрасположенном к развертыванию в будущем в целые картины, в грандиозные по своим масштабам и величию метафизические панорамы.

Именно из евангельских семян выросла теодицея Достоевского, своеобразие которой в том, что большая часть ее контrovers рассматривается сквозь экзистенциальную призму тем преступлений и самоубийств с присущим им наивысшим, предельным драматизмом.

Данное обстоятельство позволяет даже на роман «Бесы» смотреть как на теодицею. Ведь утверждал же С.Н. Булгаков, что «Бесы» — это книга о Христе, поскольку она повествует о борьбе с теми бесноватыми, которые выступили против Христа.