

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

КАРТИНА, НЕ СТАВШАЯ ИКОНОЙ: ЖИВОПИСЬ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ» И «ПОДРОСТОК»

© 2021 г. Т.А. Касаткина

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

Дата поступления статьи: 19 февраля 2021 г.

Дата одобрения рецензентами: 25 марта 2021 г.

Дата публикации: 25 сентября 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-148-165>

*Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького
РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П)*

Аннотация: Философия и богословие Ф.М. Достоевского не извлекаются из его текстов в виде прямых высказываний, они присутствуют там иначе, выстраиваются путем создания сложноорганизованного образного текста, с использованием писателем отступательной стратегии, вовлекающей читателя в личные открытия и личностные перемены неявным образом. В этой статье речь идет о философии и богословии, формирующихся и раскрывающихся в текстах Ф.М. Достоевского вокруг картин, при написании которых художник отказывается исполнять пожелание заказчика о прямом раскрытии духовного смысла изображаемого. Этот сюжет, минимум дважды возникший внутри корпуса произведений Ф.М. Достоевского, оказывается очень философски и богословски плодотворным. В «Униженных и оскорбленных» благодаря ему автору удается показать, что происходит «с обратной стороны» иконы, в «Подростке» же — раскрыть и сделать очевидными для читателя образы духовного мира в их повседневных обликах, научить читателя опознавать эти образы не только в ткани художественного текста, но и в мире, с которым взаимодействует сам читатель.

Ключевые слова: философия и богословие в художественном тексте, экфрасис, икона, картина, Достоевский, «Подросток», «Униженные и оскорбленные», книга Иова.

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Для цитирования: Касаткина Т.А. Картина, не ставшая иконой: живопись героев в романах Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и «Подросток» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 148–165.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-148-165>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

PAINTINGS THAT DID NOT BECOME ICONS: PICTORIAL ART IN DOSTOEVSKY'S NOVELS *THE INSULTED AND THE INJURED* AND *THE ADOLESCENT*

© 2021. Tatyana A. Kasatkina
*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian
Academy of Sciences,
Moscow, Russia*
Received: February 19, 2021
Approved after reviewing: March 25, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The research has been carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 17-18-01432-II)

Abstract: Dostoevsky's philosophy and theology cannot be extracted from his work in the form of explicit statements; instead, they manifest themselves via a complexly structured figurative text; the author's strategy consists in stepping back in order to implicitly involve the reader in a process of personal discoveries and personal change. This article focuses on philosophical and theological thoughts in Dostoevsky's works that are associated with the narratives about paintings which the artist paints against the client's demand to explicitly express their spiritual meaning. This kind of storyline recurs at least twice in Dostoevsky's works and appears to be highly effective from a philosophical and theological point of view. In the novel *The Insulted and the Injured*, it demonstrates what happens "on the other side" of the icon, while in *The Adolescent*, it serves to reveal the images of the spiritual world in their everyday array and to teach the reader to recognize these images not only within the fictional world of the text but also without, in the external world with which she interacts.

Keywords: philosophy and theology in literary texts, ekphrasis, icon, painting, Dostoevsky, *The Adolescent*, *The Insulted and the Injured*, *The Book of Job*.

Information about the author: Tatyana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

For citation: Kasatkina, T.A. "Paintings That Did Not Become Icons: Pictorial Art in Dostoevsky's Novels *The Insulted and The Injured* and *The Adolescent*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 148–165. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-148-165>

Одним из важнейших вопросов в сегодняшней науке о Ф.М. Достоевском является вопрос о том, как и посредством чего сообщаются читателю сложные философские и богословские идеи Достоевского, никогда не появляющиеся в текстах, предназначенных для публикации, в виде прямых высказываний или, по крайней мере, не сводимые только к прямым высказываниям даже самых близких к авторской позиции героев писателя. Эти вопросы вновь поставлены и подробно разобраны как в моей недавней книге, так и в статьях замечательных исследователей творчества Ф.М. Достоевского А.Г. Гачевой и О. Меерсон [5; 2; 8]. Отказ от «доведения мысли до конца» был сформулирован неоднократно и самим писателем, отражая как аспект столь желанного автору читательского сотрудничества, необходимого для «перемены ума» читателя («пусть потрудятся сами читатели» [10, т. II, с. 303]), так и важность сохранения тайны как глубины, уничтожаемой «окончательным и последним словом», переводящим глубину в плоскую банальность¹. Посредством отступательной стратегии Ф.М. Достоевский, с

1 Ф.М. Достоевский в письме Всеволоду Соловьеву от 16(28) июля 1876 г. из Эмса пишет: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*; доведите же иное слово до конца, скажите например вдруг: "вот это-то и есть Мессия" — прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, — то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того — над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, "изреченной" мысли, говорит, что: "Мысль изреченная есть ложь"» [10, т. 29 (2), с. 102]. Он здесь показывает важность демонстрации конечных выводов текста *при его анализе*, поскольку только так можно предьявить читателю прячущуюся за отказом высказать

юности ставящий себе задачей повести обратившихся к его творчеству по пути преображения², вовлекает читателя в личные открытия и личностные перемены неявным образом.

Одним из вариантов такой отступательной стратегии для Ф.М. Достоевского становится один из видов экфрасиса³: описание картины, создающей внутри романного мира.

У Ф.М. Достоевского в произведениях, разделенных значительным временным промежутком (четырнадцатью годами): «Униженных и оскорбленных» и «Подростке», — есть две структурно сходные микроистории, посвященные отказу взявшегося писать картину художника исполнить желание заказчика о прямом раскрытии духовного смысла изображаемого, как его видит или как его желает видеть заказчик. Структурное сходство свидетельствует о том, что Достоевским этот поворот сюжета длительно обдумывался и был для писателя не случаен. Поскольку же истории эти имеют прямое отношение к законам художественного творчества, они становятся особенно важны, в том числе для понимания того, как и зачем создает свои произведения Ф.М. Достоевский. В этих сюжетах Достоевским ставится и решается также вопрос о том, что есть икона, вопрос, не поднимавшийся им прямо и по существу за пределами художественных текстов⁴.

последнее слово неглубокость автора — но одновременно и постулирует предоставление читателю входа в мысль — но не выхода, не ее прямо выговоренных конечных итогов — как важное свойство трансформирующего художественного текста. Выход из лабиринта успешно завершает инициацию только тогда, когда он найден самостоятельно.

2 Вот как он объясняет, например, в письме брату Михаилу, почему автор может желать славы: «Послушай! Мне кажется, что слава также содействует вдохновенью поэта. Байрон был эгоист: его мысль о славе — была ничтожна, суетна... Но одно помышление о том, что **некогда вслед за твоим быллым восторгом вырвется из праха душа чистая, возвышенно-прекрасная**, мысль, что вдохновенье как таинство небесное осветит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать, потомство, не думаю, чтобы эта мысль не закрадывалась в душу поэта и в самые минуты творчества» [10, т. 28 (1), с. 54–55] (в цитатах здесь и далее — выделено мной. — Т.К.). Очевидно, что слава здесь видится только как проводник к тексту, который сам создается автором, чтобы стать путеводителем для души, пребывающей во прахе — но могущей осилить дорогу преображения.

3 Использую здесь этот термин потому, что он каталогизирует в настоящее время работы, посвященные исследованию функций описаний художественных произведений в художественном тексте, к каковым относится и данная статья. О происхождении термина см.: [1]. О возможных вариантах классификации см.: [7].

4 Каталогизирующую роль для моментов появления икон как материальных предметов в творчестве Ф.М. Достоевского и прямых высказываний писателя о них могут сыграть статьи: [6; 9].

Первая история — история создания портрета в «Униженных и оскорбленных» — дана в рассказе Анны Андреевны Ихменевой, матери Наташи, в самый напряженный момент развития сюжета, когда Анна Андреевна страшно боится, что ее супруг проклянет дочь, ушедшую из семьи и живущую вне законного брака с сыном его злейшего врага:

— Ах, батюшка, мало было одних бед, так, видно, еще не вся чаша выпита! Помнишь, голубчик, или не помнишь? был у меня медальончик, в золото оправленный, так для сувенира сделано, а в нем портрет Наташечки, в детских годах; **восьми** лет она тогда была, **ангельчик** мой. Еще тогда мы с Николаем Сергеичем его проезжему живописцу заказывали, да ты забыл, видно, батюшка! Хороший был живописец, **купидоном** ее изобразил: волосики светленькие такие у ней тогда были, взбитые; в рубашечке кисейной представил ее, так что и тельце просвечивает, и такая она вышла хорошенькая, что и наглядеться нельзя. **Просила я живописца, чтоб крылышки ей подрисовал, да не согласился живописец.** Так вот, батюшка, я, после ужасов-то наших тогдашних, медальончик из шкатулки и вынула, да на грудь себе и повесила на шнурке, так и носила **возле креста**, а сама-то боюсь, чтоб мой не увидал. Ведь он тогда же все ее вещи приказал из дому выкинуть или сжечь, чтоб ничто и не напоминало про нее у нас. А мне-то хоть бы на портрет ее поглядеть; иной раз поплачу, на него глядя, — всё легче станет, а в другой раз, когда одна остаюсь, не нацелуюсь, как будто ее самое целую; именно нежные ей прибираю да и на ночь-то каждый раз перекрещу. Говорю с ней вслух, когда одна остаюсь, спрошу что-нибудь и представляю, как будто она мне ответила, и еще спрошу [10, т. 3, с. 218–219].

Отложим пока комментарий и посмотрим на структурно сходную по указанному признаку историю в «Подростке».

Эта история рассказана Макаром Ивановичем Долгоруким. После самоубийства мальчика, испугавшегося наказания от купца Скотобойникова, кающийся купец просит художника, бывшего учителя мальчика:

— Напиши же ты мне картину самую большую, во всю стену, и напиши на ней перво-наперво реку, и спуск, и перевоз, и чтоб все люди, какие были тогда, все тут были. И чтоб полковница и девочка были, и тот самый ежик.

Да и другой берег весь мне спиши, чтоб виден был, как есть: и церковь, и площадь, и лавки, и где извозчики стоят, — все, как есть, спиши. И тут у первоза мальчика, над самой рекой, на том самом месте, и беспременно, чтобы два кулачка вот так к груди прижал, к обоим сосочкам. Беспременно это. **И раскрой ты перед ним с той стороны, над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его.** Можешь потрафить аль нет?

— Я все могу.

— Я не то чтоб такого Трифона, как ты, я и первейшего живописца из Москвы могу выписать, али хоша бы из самого Лондона, да ты его лик помнишь. Если выйдет не схож али мало схож, то дам тебе всего пятьдесят рублей, а если выйдет совсем похож, то дам двести рублей. Помни, глазки голубенькие... Да чтобы самая-самая большая картина вышла.

Изготовились; стал писать Петр Степанович, да вдруг и приходит:

— **Нет**, говорит, **в таком виде нельзя писать.**

— Что так?

— Потому что грех сей, самоубивство, есть самый великий из всех грехов. То как же ангели его будут стречать после такого греха?

— Да ведь он — младенец, ему не вменимо.

— Нет, не младенец, а уже отрок: **восьми** уже лет был, когда сие совершилось. Все же он хотя некий ответ должен дать. Еще пуще ужаснулся Максим Иванович.

— А я, — говорит Петр Степанович, — вот как придумал: небо открывать не станем и ангелов писать нечего; а спущу я с неба, как бы в встречу ему, **луч; такой один светлый луч:** все равно как бы нечто и выйдет.

Так и пустили **луч**. И видел я сам потом, уже спустя, картину сию, и этот **луч** самый, и реку — во всю стену вытянул, вся синяя; и отрок милый тут же, обе ручки к грудкам прижал, и маленькую барышню, и ежика — все потрафил.

Только Максим Иванович тогда никому картину не открыл, а запер ее в кабинете на ключ от всех глаз. А уж как рвались по городу, чтоб повидать всех гнать велел. Большой разговор пошел. А Петр Степанович словно из себя тогда вышел:

«Я, говорит, теперь уже все могу; мне, говорит, только в Санкт-Петербурге при дворе состоять». Любезнейший был человек, а превозноситься любил беспримерно. И постигла его участь: как получил все двести рублей,

начал тотчас же пить и всем деньги показывать, похваляясь; и убил его пьяного ночью наш мещанин, с которым и пил, и деньги ограбил; все сие наутро и объяснилось» [10, т. 13, с. 319–320].

В обоих случаях заказчик с написанной картиной поступает как с иконой. Это особенно очевидно в первом случае: портрет Наташи помещается на груди рядом с крестом, где обычно помещались образки особо почитаемых святых, героиня с ним разговаривает, общаясь через него с прототипом, и даже получает ответы. И, однако, при этом отношения здесь очевидно перевернуты: героиня ищет не получить, но *передать* покровительство, мы как бы видим отношения с иконой, как они строятся с *другой стороны границы*, со стороны святого покровителя, а не со стороны молитвенника, ищущего заступничества. И такое постоянное предстояние и нахождение в отношении именно с другой стороны иконы открывает нам главный принцип видения Ф.М. Достоевским духовного мира: это не мы взываем — это к нам взывают, это с той стороны границы постоянно стучат — а мы только открываем ее, когда оказываемся в ситуации жестокой нужды, как это происходит и с Наташей, возвращающейся домой, лишь будучи окончательно оставленной возлюбленным и оскорбленной его отцом. Как бы необычно это не могло показаться — в сущности, Ф.М. Достоевский в своем видении просто опирается на слова Спасителя: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3: 20).

И да — с другой стороны иконы обнаруживается наш портрет, что сначала потрясает — а потом кажется очевидным: если икона — это плоскость, соединяющая пространства молящегося и того, к кому обращена молитва, естественно, что Другой видит со своей стороны икону как обращенное к нему лицо молящегося (или даже когда-то молившегося), как портрет, который представляет собой квинтэссенцию нашего пути во времени.

Интересно, что Ф.М. Достоевский прямо прописывает двусторонность связи, наличие «приёмника» с другой стороны, поскольку прямо перед уходом из дома «навсегда», о чем, родители не знают (по крайней мере — сознательно), Анна Андреевна надевает на шею Наташи крест с ладонкой при нем. Наташа говорит: «Прощайте». Мать отвечает ей: «— И, **ангел мой**, что прощаться, далекий ли путь! На тебя хоть ветер подует; смо-

три, какая ты бледненькая. Ах! да ведь я и забыла (всё-то я забываю!) — **ладонку** я тебе кончила; **молитву зашила в нее, ангел мой**; монашенка из Киева научила прошлого года; **пригодная молитва**; еще давеча зашила. Надень, Наташа. Авось Господь Бог тебе здоровья пошлет. Одна ты у нас⁵. И старушка вынула из рабочего ящика нательный золотой крестик Наташи; на той же ленточке была привешена только что сшитая ладонка. — Носи на здоровье — прибавила она, надевая крест и крестя дочь, — когда-то я тебя **каждую ночь так крестила на сон грядущий, молитву читала, а ты за мной причитывала**» [10, т. 3, с. 194]. Мы видим, что Анна Андреевна как бы вешает уходящей дочери на шею свою ежедневную за нее молитву, зашитую в ладонке, молитву, на которую дочь отзывалась прежде, а теперь перестала. В ладонке как бы оказывается свернутым, капсулированным повторяющееся время ежедневного молитвенного круга, которое вновь разворачивается и становится обновленной связью в тот момент, когда мать надевает себе на шею рядом с крестом медальон с портретом дочери.

Во втором случае заказчик закрывает картину ото всех именно потому, что для него она тоже становится как бы каналом личной связи, но связь не желанной, а грозной: обвиняющей и угрожающей. Мы далее узнаем, что мальчик является ему во снах как предвестник нового угрожающего вторжения в его жизнь страшных и, на первый взгляд, разрушительных обстоятельств.

Заметим, однако, что в обоих случаях заказчик хочет, чтобы картина и **была написана** как икона: как проявляющий концы и начала образ-проводник, раскрывающий существо личности или события; чтобы в ней художником был открыто переижден барьер очевидного, чтобы стало видно невидимое.

В обоих случаях художник не соглашается.

Во втором случае художник прямо объясняет причину своего несогласия. В первом — вроде бы не объясняет, но причина эта вполне проявляется в речи героини, хотя сама она ее словно не замечает и игнорирует, оставляет за гранью своего восприятия.

5 Это очень важные слова. После них наступает пауза с *единственной* Наташей — и Наташа возвращается лишь в тот момент, когда «у нас» появляется еще одна девочка, Нелли. Оказывается, концентрация любви на единственном ведет к утрате этого единственного — и единственного можно вернуть только путем «расширения» любви, путем размыкания сосредоточенности — размыканием кольца рук, в котором помещается только один.

Героиня говорит, что ее **ангельчика** (и именно так она и будет воспринимать дочь и изображение дочери, несмотря ни на какие жизненные обстоятельства) «хороший живописец» изобразил **купидоном**. Такое смешение в изображении вполне объяснимо начавшейся с эпохи Возрождения традицией изображений путти с широким спектром значений: от «амурчиков» до «ангельчиков». В XVIII в. значение становится во многих случаях особенно трудноопределимо. Возьмем, например, картину Франсуа Буше «Путти с птицами» (1730–1733).



**Франсуа Буше «Путти с птицами» (1730–1733).
Академия искусства, Гонолулу
Francois Boucher, “Putti with Birds” (1730–1733).
Academy of Art, Honolulu**

Мы не можем, безусловно, определить, изображены здесь «ангелы» или «амуры», поскольку символика, заложенная в картину, предполагает возможность как той, так и другой интерпретации. Крылатые детки на картине держат птиц: в клетке, в руках или отпустив, но удерживая на веревочке. Птица — древнейший символ души человеческой. Но что именно здесь

происходит: ангелы ли это, которые опекают незрелые души, возрастая вместе с ними, или это амур, безжалостно играющий с душами, удерживая их на привязи страстей? Они ловят птиц — или выпускают, вновь приучая к самостоятельному полету после заключения в клетке? На картине нет ничего, что могло бы радикально разрешить наше сомнение в одну или другую сторону.

Ф.М. Достоевский оказывается здесь вполне искусствоведчески точен: смешение в изображении и повседневном сознании «ангельчика» и «купидона» к описываемому им моменту давно произошло — и для героини нет никакого противоречия в том, что ее «ангельчика» изображают «купидоном».

Но тем не менее слово *cupido* (лат.) буквально значит — желание, жажда, жадность, и это именно те свойства, которые будут проявляться в любви Наташи к Алеше, и наиболее явно — в тот момент, который описан в романе как момент исчезновения медальона. В этот же момент, однако, любовь ее проходит трансформацию из захватнической в отдающую и не требующую возврата, из «купидовой» в «ангельскую». Получается, что мать (как и Бог) неизменно видит Наташу как ангела, созерцая ее истинную сущность, а художник рисует земной путь, который ей предстоит еще только пройти, чтобы эту сущность в себе явить в полноте. Характерно, что образ создается (т. е. путь к себе через этап отказа от себя начинается героиней и фиксируется художником) в восемь лет — в момент начала времени после завершения периода младенческой невинности (состояние невинности — это состояние первоначального равенства себе самому).

История заканчивается тем, что медальон обнаруживается у отца, — и он растаптывает медальон каблуком, устыдившись своей слабости перед лицом близких. Это очень сложная сцена, в которой Ф.М. Достоевский как бы предъясняет читателю того карающего Бога-Отца, сохранившего Свой ветхозаветный образ, мстящего за нарушение ислушание, который столь часто присутствовал и присутствует в христианских представлениях, — но одновременно показывает, что это только маска человеческой гордости, надеваемая перед другими из-за человеческой слабости и стыда, из-за ложных представлений о чести, которую нужно оберегать жестокостью; что в гневном и карающем отце гневается и карает лишь человек, не Бог. Что Бог проявляется в отце точно так же, как в матери, но, как всегда у Достоевского, мужчине труднее отрешиться от эгоистичного человека в себе, от гордого

человека напоказ — и он прячется ото всех, чтобы открыться проявлению Божественного в нем: «Она поняла, что он нашел его, обрадовался своей находке и, может быть, дрожа от восторга, ревниво спрятал его у себя от всех глаз; что где-нибудь один, тихонько от всех, он с беспредельною любовью смотрел на личико своего возлюбленного дитяти, — смотрел и не мог насмотреться, что, может быть, он так же, как и бедная мать, запирался один от всех разговаривать с своей бесценной Наташей, выдумывать ее ответы, отвечать на них самому, а ночью, в мучительной тоске, с подавленными в груди рыданиями, ласкал и целовал милый образ и вместо проклятий призывал прощение и благословение на ту, которую не хотел видеть и проклинал перед всеми» [10, т. 3, с. 223]. Не сила, но человеческая слабость мешает герою выйти из своего оскорбленного уединения и божественно открыться навстречу самому любимому существу в его жизни.

Во втором случае, в «Подростке», то, чего именно хочет заказчик, чему он жаждет обрести подтверждение в образе, проясняется через слова увещания его архимандритом, после каковых слов и происходит заказ с подробным описанием картины. Все пытаются как-то вывести купца из состояния отчаяния, вызванного самоубийством мальчика на его глазах. Архимандрит в том числе говорит: «И еще то вспомни, что и ангелы Божии несовершенны, а совершен и безгрешен токмо один Бог наш Иисус Христос, ему же ангелы служат» [10, т. 13, с. 318]. Напомню, заказчик буквально на следующей странице требует: «И раскрой ты перед ним с той стороны, над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его» [10, т. 13, с. 319]. В сущности, купец требует, чтобы художник изобразил мальчика Христом.

Для Ф.М. Достоевского это совершенно нормальный поворот, еще в черновиках к «Бесам» он многократно воспроизведет в разных вариантах запись, содержащую в себе слова «если все Христы»⁶, которую будет рас-

6 «...жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [10, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [10, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)» [10, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не былорая на земле тотчас же?» [10, т. 11,

смаatrивать как единственный по-настоящему годный и рабочий способ социальных преобразований. В сущности, для него движение человека к настоящему себе — это движение ко Христу в себе, проявление в себе Христа; идея воплощения Христа в каждом лице и в каждой жизни — главная идея всего творчества писателя. То есть тут нет никакого преувеличения значения человека с точки зрения Ф.М. Достоевского. И тем не менее художник отказывается, потому, как он объясняет сам, что совершен самый страшный грех — самоубийство, который препятствует приближению человека к своей славе, к окончательному преображению, к обретению новой природы.

В случае портрета Наташи художник отказывается изображать ее крылатой, потому что она — в пути, ее путь не завершен, а крылья как бы изображают человека в конечной его точке, закрепляют за человеком состояние или «ангела», или «купидона», даже если и художник, и зритель в какой-то момент почти разучились их различать. Только человеку дан путь, который можно пройти, чтобы, преодолев в себе «купидона», жадного и жаждущего, стать «ангелом» — служащим и отдающим посланником Бога. Для Ф.М. Достоевского эта перемена от жадного и жаждущего к служащему и отдающему является показателем высшего развития личности и обретения человеком своей истинной природы, о чем он прямо напишет еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях»⁷, где обозначит высшую точку развития личности обретением способности прекратить беречь и сохранять себя, предьявлять и демонстрировать себя, завоевывать и охранять свое — и смочь отдать себя всю другим «безраздельно и беззаветно».

с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [10, т. II, с. 193].

7 «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: **самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное** самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самовладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. **Это закон природы; к этому тянет нормально человека**» [10, т. 5, с. 79].

Ф.М. Достоевский заявляет, что к такой самоотдаче «по закону природы» **нормально** влечет человека — и как бы это ни казалось преувеличенно и даже «болезненно» выраженным, если мы посмотрим на главные сейчас, в нашей далекой, казалось бы, от идей бескорыстной самоотдачи реальности, признаки «успешности», мы увидим на их высшей ступени «самореализацию» и «востребованность», что и есть потребность в том, чтобы ты и твоё понадобились как можно большему числу людей, были взяты и приняты ими в область своего бытия, туда, где они — протагонисты, чтобы области **их** жизни были обогащены твоим. Так что Ф.М. Достоевский очень точен: человека **нормально** влечет к самоотдаче, какие бы искаженные и даже уродливые формы это желание зачастую ни принимало.

Отметим еще раз: в обоих случаях детям 8 лет, что во втором случае особо подчеркнуто как конец безгрешного бытия и начала **вольного** пути человека на земле.

И путь этот не предопределен ни в одном, ни в другом случае, хотя, как кажется, во втором случае он уже завершен: мальчик утонул, убежал в смерть от пугавшего его до смерти благодетеля — и всю дальнейшую историю купца Скотобойникова, его сватовства к матери мальчика, ее отвращения и все же согласия после того, как купец пообещал построить храм «токмо на вечный помин души» мальчика-самоубийцы [10, т. 13, с. 320], рождения ими нового мальчика, которое они рассматривают как прощение себе, но, однако, умирающего по истечении 8 дней жизни, можно рассмотреть на фоне истории Давида и Вирсавии (история дома Давидова является одним из подчеркнуто заявленных протосюжетов для романа «Подросток»⁸), когда первый ребенок, рожденный в союзе Давида и Вирсавии, умирает как испупительная жертва за Давидов грех.

Однако можно увидеть эту историю в романе совсем иначе: так, словно время мальчика не закончилось в момент внезапно прерванной жизни и ему позволяется вновь родиться, ему словно дано вернуться на землю внутри этого заключенного по его повелению брака, чтобы умереть на восьмой день жизни — но умереть уже не смертью самоубийцы. Заметим: у мальчиков, ни у одного, ни у второго, в романе нет имени, и их именованья как бы накладываются друг на друга, что особенно очевидно в сцене сватовства:

8 См. об этом: [3, с. 412–437].

«Матушка, возопил, честная вдовица, выйди за меня, изверга, замуж, дай жить на свете! <...> Хочу, говорит, чтоб у нас еще мальчик родился, и ежели родится он, тогда, значит, тот мальчик простил нас обоих: и тебя и меня. Мне так мальчик велел» [10, т. 13, с. 320]. Важно, что во время этого сватовства мать мальчика «ни жива ни мертва», а купец «как бы в исступлении», т. е. оба находятся в некоем пространстве, выходящем за границы обыденного, превышающем пределы повседневного: пространстве, в котором только и может продлиться время умершего.

Надо заметить, что все, что происходит в жизни купца и матери мальчика после гибели мальчика, происходит в его присутствии: он непрестанно снится купцу до тех пор, пока вышедшая за него мать мальчика не зачала, потом не снится и никак себя не проявляет до рождения ребенка (словно оказывается в месте, откуда невозможно (или не нужно) вступать в духовное общение (например, во чреве)), и вновь снится в первую же ночь после рождения, повергая посветлевшего было купца во мрак и отчаяние.

Чтобы понять происходящее в этой истории, нужно принять во внимание, что весь рассказ Макара Долгорукого пронизан цитатами из книги Иова — и это важное указание (если понимать, что происходит в книге Иова и почему⁹) на то, что происходящее с нами в нашей жизни может не

9 Вот как объясняет значение книги Иова старец Зосима: «Слышал я потом слова на-смешников и хулителей, слова гордые: как это мог Господь отдать любимого из святых своих на потеху диаволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами так, что черепком счищал с себя гной своих ран, и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: “Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!” Но в том и великое, что тут тайна, — что *мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды.* Тут Творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалю: “Хорошо то, что я сотворил”, — смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. *А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был*» [10, т. 14, с. 265]. Герой Ф.М. Достоевского тут прямо говорит о том, что значение происшедшего с Иовом не может быть понято в рамках его личной жизни, что в этих рамках это страдание бессмысленно и даже преступно, если за ним стоит действующая Личность — но что в судьбах творения смысл и значение происходящего с Иовом огромны. Можно пояснить мысль Зосимы, очевидную ему и его собеседникам (для которых чтение Ветхого Завета в свете Завета Нового есть норма, и для которых все целевые причины происходящего в Ветхом Завете обретаются в Новом), но, возможно, не очевидную современному читателю. Без верности Иова невозможно было бы пришествие Христово, как и без решимости Авраама: Бог в этих историях испытывает *параметры* человека, смотрит, настолько ли человек велик, чтобы в него мог войти Бог. Смотрит, способен ли человек отдать ради Бога то, что в тысячу раз дороже ему, чем он сам — сына своего, как его потом придется отдать

получать смысл и значение в области нашей жизни — а получать смысл и значение только за ее пределами, как это случилось в истории Иова. И действительно, события жизни каждого из героев становятся важнейшими событиями в области преобразования жизни и личности других героев, в области их дорастания до своего человеческого максимума (и недаром купца, который в этой истории главное преобразующееся лицо, зовут Максимом), в области их дорастания до способности принять благодать Божию («Максим Иванович» и значит «величайшая благодать Божия»). В области собственной жизни героев эти события выглядят как ненужные и бессмысленные мучения — но другой через них обретает спасение, не могущее быть обретенным иным способом; «бессмысленные» страдания одного героя создают место и условия, в которых может совершиться преобразование другого. Так нелепая смерть мальчика становится началом преобразования купца Скотобойникова (говорящая фамилия с двойным смыслом: сначала он бьет и притесняет всех, словно скотов, лишенных собственной воли; затем он убивает распоясавшегося скота в себе) — а странный брак, в котором надо «бессмысленно» родить дитя, умершее через 8 дней, становится возможностью для мальчика-самоубийцы умереть другой смертью и выйти из того состояния запертости в непереносимых ощущениях своих последних мгновений на земле, в которых, по мнению философов¹⁰, застревают самоубийцы, как в капле янтаря; пойти по протянутому ему на картине лучу туда, где все ангелы будут встречать его.

Получается, что Ф.М. Достоевский в обоих случаях представляет нам не живописное, но словесное полотно иконы (включающее в себя весь сюжет, складывающийся в романе вокруг соответствующей картины и даже выходящий за ее пределы: так, значение солнечного луча как ошутимого присутствия Божия, как знака и начала рая читатель может увидеть только в контексте всего романа¹¹), в котором сложно сплетаются действия и по-

Богу; смотрит, способен ли человек остаться верным Тому, Кто предает его — как Бог остается верным предающим его человекам. Авраам и Иов — удостоверение тому, что, как скажет Достоевский в другом месте, «что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» [10, т. 25, с. 228].

10 См. об этом мою статью: [4].

11 Или даже в более широком контексте творчества Ф.М. Достоевского, вот, например, слова его парадоксалиста из «Дневника писателя» 1876 г. (т. е. совсем вскоре после завершения «Подрустка»), почти прямо предъявляющие читателю луч солнца как единственное доступное нам пока в ощущениях явление Бога и рая, которого жаждет и к которому стре-

ступки людей, открывающие тем, кто находится рядом с ними возможность спасения.

Художники же Ф.М. Достоевского в обоих случаях решают остаться в области достоверного, не опережая явления рая и совершенного человека, не следуя фантазии заказчиков, даже если эта фантазия есть прозрение, ясновидение, в котором очи созерцателя распахнуты в первом случае — любовью, а во втором — силой раскаяния. Они соглашаются максимально проявить явленное — но только и именно проявить уже наличное (недаром в рассказе о втором случае факт устремления ребенком глаз к небу подчеркнут словами в скобках: «(видели, видели!)» [10, т. 13, с. 318]), не захватывающая область предвидения, без снисхождения к желанию заказчиков магически предопределить счастливое и быстрое завершение пути или сюжета. Но,

митя все человечество: «Не виноват же каждый из них, что не может сделать из жизни *рая*, а потому и страдает. Вот мне и нравится глядеть, как все эти страдальцы здесь смеются.

— Смеются из приличия?

— Смеются из обычая, который их всех ломит и заставляет принимать участие в игре в *рай*. пожалуй, если хотите так назвать. Он не верит *раю*, он играет в эту игру скрепя сердце, но всё же играет, а тем развлекается. Обычай-то уж слишком силен. Тут есть такие, которые этот обычай даже совсем за серьезную вещь приняли — и тем лучше для них, конечно; они уже в настоящем *раю*. Если вы их всех любите (а вы их должны любить), — то должны радоваться, что им есть возможность отдохнуть и забыться, ну, хоть в мираже.

— Да вы смеетесь? И зачем я должен любить их?

— Да ведь это человечество, другого ведь и не бывает, а как же не любить человечества. В последнее десятилетие нельзя не любить человечества. Здесь есть одна русская дама, которая очень любит человечество. И совсем я не смеюсь. И, чтоб не продолжать на эту тему, я вам прямо скажу в заключение, что всякое общество хорошего тона, вот этакая — вот фешенебельная толпа, имеет в себе даже некоторые положительные достоинства. Например: всякое фешенебельное общество уже тем хорошо, что оно хоть карикатурно, а соприкасается с природой больше, чем всякое иное, например даже земледельческое, которое в большинстве своем везде пока живет совсем неестественно. Я уж не говорю про фабрики, про войска, про школы, про университеты: всё это верх неестественности. Эти же всех свободнее, потому, что всех богаче, а потому, по крайней мере, могут жить как хотят.

О, разумеется, они соприкасаются с природой лишь насколько позволяют приличия и хороший тон. Раздвинуться, раствориться, раскрыться навстречу природе совершенно, навстречу вот *этому золотому солнечному лучу*, который светит на нас, грешных, с голубого неба, без разбора: стоим ли мы того или нет, — без сомнения, неприлично в той мере, в какой хотелось бы теперь нам обоим или там какому-нибудь поэту; маленький стальной замочек хорошего тона по-прежнему висит над каждым сердцем и над каждым умом. Тем не менее нельзя не согласиться, что хороший тон все-таки ступил хоть маленький шаг по дороге соприкосновения с природой не только в наше столетие, но даже в наше поколение. Я наблюдал и прямо вывожу, что в наш век чем дальше, тем больше понимают и соглашаются, что соприкосновение с природой есть самое последнее слово всякого прогресса, науки, рассудка, здравого смысла, вкуса и отличной манеры» [10, т. 23, с. 85–86].

заметим, однако: не является ли принцип — *писать только явленное* — главным принципом создания канонической иконы?

Таким образом, благодаря сюжету об отказе художника открыто изображать запредельное, в «Униженных и оскорбленных» Ф.М. Достоевскому удается показать, что происходит «с обратной стороны» иконы, в «Подростке» же — раскрыть смысл бедственных происшествий, бессмысленных внутри истории личности, и сделать очевидными для читателя образы духовного мира в их повседневных обликах, научить читателя опознавать эти образы не только в ткани художественного текста, но и в мире, с которым взаимодействует сам читатель.

Список литературы

Исследования

- 1 Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: К проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
- 2 Гачева А.Г. Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX — первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. 2019. № 3. С. 52–87. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87
- 3 Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
- 4 Касаткина Т.А. О самоубийстве // Новый мир. 2009. № 10. С. 129–141.
- 5 Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.
- 6 Лепяхин В. Икона в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. М.: Наука, 2000. Т. 15. С. 237–263.
- 7 Лепяхин В. Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Белград: Изд-во филологического факультета Белградского ун-та, 2012. С. 7–31.
- 8 Меерсон О. Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 34–51. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51
- 9 Сидяков Ю. О иконе (образе) в творчестве Достоевского // POETICA~D. N 1: Поэтика Достоевского. Статьи и заметки. Rīga: LU Akadēm. apgāds, 2007. С. 107–116.

Источники

10 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

References

- 1 Braginskaia, N.V. “Ekphrasis kak tip teksta: K probleme strukturnoi klassifikatsii” [“Ekphrasis as a Type of Text: the Problem of Structural Classification”]. *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie. Karpato-vostochnoslavijskie paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan Linguistics. Carpathian-East Slavic Parallels. The Structure of the Balkan Text]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 259–283. (In Russ.)
- 2 Gacheva, A.G. “Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo i problema npravstvennogo istolkovaniia dogmata o Troitse v russkom bogoslovii XIX — pervoi treti XX veka” [“The Works of F.M. Dostoevsky and the Problem of Moral Interpretation of the Dogma of the Trinity in the Russian Theology of the 19th — the First Third of the 20th Century”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2019, pp. 52–87. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87 (In Russ.)
- 3 Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorcestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [On the Creative Nature of Words. Ontology of Words in the Works of F.M. Dostoevsky as the Basis of his “Realism in the Highest Sense”]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)
- 4 Kasatkina, T.A. “O samoubiistve” [“About Suicide”]. *Novyi mir* [New World], no. 10, 2009, pp. 129–141. (In Russ.)
- 5 Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: Artistic Forms of Utterance]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)
- 6 Lepakhin, V. “Ikona v tvorcestve Dostoevskogo” [“Icon in the Works of Dostoevsky”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 15. Moscow, Nauka Publ., 2000, pp. 237–263. (In Russ.)
- 7 Lepakhin, V. “Ekphrasis v russkoi literature: opyt klassifikatsii” [“Ekphrasis in Russian Literature: Attempt at Classification”]. *Vizualizatsiia literatury* [Visualization of Literature]. Belgrad, Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta Belgradskogo universiteta Publ., 2012, pp. 7–31. (In Russ.)
- 8 Meerson, O. “Biblejskie podteksty u Dostoevskogo kak arbitry pri tolkovanii spornykh mest” [“Biblical Subtexts as Arbiters for Ambiguous Passages”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 34–51. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51 (In Russ.)
- 9 Sidiakov, Iu. “O ikone (obrazе) v tvorcestve Dostoevskogo” [“About the Icon (Image) in the Work of Dostoevsky”]. *POETICA~D, no. 1: Poetika Dostoevskogo. Stat'i i zametki* [Poetics of Dostoevsky. Articles and Notes]. Rīga, LU Akadēm. Apgāds Publ., 2007, pp. 107–116. (In Russ.)