



MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION  
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS (RAA)  
DEPARTMENT OF ART HISTORY AND ART CRITICISM OF THE RAA  
RESEARCH INSTITUTE OF THEORY AND HISTORY OF FINE ARTS OF THE RAA  
MOSCOW BRANCH OF THE UNION OF ARTISTS OF RUSSIA

# THE CREATIVE LEGACY OF FYODOR DOSTOEVSKY IN FINE ARTS

IN HONOR OF THE NOVELIST'S 200<sup>TH</sup> BIRTH ANNIVERSARY

International research conference

Collective monograph

MOSCOW  
2021



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ОТДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ РАХ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РАХ  
МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»

# ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Международная научно-практическая конференция

Коллективная монография

МОСКВА  
2021

УДК 75.056, 7.041.5,  
769.2, 7.041.5,  
73.04

**T28 Творческое наследие Ф.М. Достоевского в изобразительном искусстве //**

Коллект. монография по мат-лам Межд. науч.-практич. конф. «Творческое наследие Ф.М. Достоевского в изобразительном искусстве. К 200-летию со дня рождения писателя». РАХ, Москва. 02.06.2021 / Науч. рук. — Д.О. Швидковский. — М.: РАХ, 2021. — 284 с.; ил.

Коллективная монография по материалам Международной научно-практической конференции «Творческое наследие Ф.М. Достоевского в изобразительном искусстве. К 200-летию со дня рождения писателя» является одним из знаковых событий в ряду многих мероприятий, посвященных юбилею классика русской литературы. С каждым годом творчество Ф.М. Достоевского становится все более востребовано временем, и междисциплинарный характер монографии подтверждает это. Сборник дает уникальную возможность увидеть иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского, создаваемые художниками с конца XIX столетия до настоящего времени, проследить, как изменялись образы их героев в творческом воображении художников на протяжении более ста лет, и, соответственно, открыть еще одну грань эпохи – времени создания иллюстраций.

**НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ПРОЕКТА**

**Д.О. Швидковский**  
вице-президент РАХ, президент РААСН, ректор МАРХИ

**СОСТАВИТЕЛЬ**

**Е.О. Романова**  
академик РАХ

**НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР**

**Е.О. Романова**

**ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ**

**Л.Б. Федоровская**  
член-корреспондент РАХ

**ОФОРМЛЕНИЕ**

**А.В. Козлов**

ISBN 978-5-6045-6014-3

© Российская академия художеств, 2021.  
© Авторы текстов, 2021  
© Авторы фотосъемки, 2021  
© Оформление, дизайн-макет. ООО «СТУДИЯ Р ПИАР», 2021



**Зураб Константинович  
ЦЕРЕТЕЛИ**

Президент Российской  
академии художеств

**В** юбилейный год Фёдора Михайловича Достоевского я особенно рад приветствовать участников коллективной монографии, изданной по материалам Международной научно-практической конференции «Творческое наследие Ф.М. Достоевского в изобразительном искусстве. К 200-летию писателя». Отличительной особенностью конференции, а значит, и монографии, является ее междисциплинарный характер. Среди участников – историки искусства, филологи, искусствоведы и художники. Творчество Ф.М. Достоевского оказалось настолько востребованным и актуальным, что художники решили сами рассказать о своей работе над иллюстрациями к его произведениям: о размышлениях над их образностью, об источниках своего творческого вдохновения, о «вхождении» в материал... согласитесь, не так часто художник раскрывает детали творческого процесса.

В исторической перспективе отклик мастеров изобразительного искусства на творчество Достоевского впечатляет. На протяжении почти полутора столетий – начиная с конца XIX века до сегодняшнего дня – были созданы сотни иллюстраций. При этом кто-то убежден, что романы и повести Ф.М. Достоевского вообще иллюстрировать невозможно. Думается, именно в контексте эстетики этого писателя миссия художника как проводника мудрости, гармонии, красоты, приближения к высотам человеческого духа особенно очевидна. Именно в контексте творчества Достоевского наиболее ярко раскрывается смысл искусства, и мы становимся свидетелями полного единения надежды на спасение человека и искусства.

Коллективная монография, которую вы держите в руках, уникальна тем, что представляет несколько десятков иллюстраций, созданных разными художниками в разные исторические эпохи. Это позволяет проанализировать принципиальное изменение подхода не только к иллюстрированию вообще, но в первую очередь к иллюстрированию произведений Достоевского. Эти иллюстрации оказались собраны под одной обложкой и сопровождаются научными статьями. Все вместе это определяет новый ракурс исследования изобразительного искусства как инструмента для более глубокого и вдумчивого прочтения произведений Ф.М. Достоевского, пожалуй, самого известного русского писателя в мире и по-прежнему современного.

*З. Церетели*

## СОДЕРЖАНИЕ

**Д.О. Швидковский** ..10

**А.Н. Ковальчук** ..12

**А.А. Золотов**

Фёдор Михайлович Достоевский  
как Художественная личность ..14

**А.Г. Гачева**

Эстетика Ф.М. Достоевского в контексте  
русской религиозно-философской мысли  
конца XIX – начала XX веков ..19

**Т.А. Касаткина**

Как Ф.М. Достоевский строит образ,  
и чему писатель научился у европейских  
художников ..34

**В.В. Пацюков**

Достоевский и Эйнштейн: неевклидова  
геометрия как визуально-смысловая  
художественная система ..47

**М.М. Верхоланцев**

Подспудный сюрреализм образов  
Ф.М. Достоевского ..53

**О.Н. Филиппова**

Ф.М. Достоевский – ученый и художник ..63

**Е.А. Скоробогачева**

Эволюция восприятия образов  
Ф.М. Достоевского в философии творчества  
И.С. Глазунова ..73

**Е.А. Боровская**

Ф. Достоевский и М. Добужинский.  
Образы Петербурга ..81

**К.И. Подлипенцева**

Метафизическое пространство Петербурга  
Ф.М. Достоевского в графике В.С. Вильнера ..91

**А.Д. Сафарова**

К истории иллюстрирования произведений  
Ф.М. Достоевского ..103

**В.Ш. Хаирова**

Скульптура в визуальном пространстве  
Ф.М. Достоевского: Я.Я. Нейман  
и его прочтение образа писателя ..115

**С.И. Орлов**

Образ Ф.М. Достоевского  
в скульптуре XX века ..123

**Н.Л. Баранова**

Скульптурные памятники Ф.М. Достоевскому  
в России и за рубежом, созданные московскими  
скульпторами на рубеже XX–XXI веков ..138

**Цзинь Лихуа**

Памятники Ф.М. Достоевскому в Китае  
и интерпретация образов его произведений  
в китайском искусстве ..149

**М.Ю. Шишин**

Ф.М. Достоевский и Сибирь:  
Художественное воплощение ..156

**Т.В. Володина**

Ф.М. Достоевский в графике  
Бориса Непомнящего ..167

**Л.У. Звонарева**

Графическая сюита Александра Алексеева  
к «Братьям Карамазовым»:  
эстетический шок ..178

**Д.В. Фомин**

Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»  
в иллюстрациях художников русского зарубежья  
1920–1930-х годов (В.Н. Масютин, А.А. Алексеев,  
Б.Д. Григорьев) ..190

**Л.С. Кудрявцева**

Человек в зеркале и за рулеткой:  
иллюстрации А. Алексеева  
к «Запискам из подполья» и «Игроку»  
Ф.М. Достоевского ..203

**Ю.П. Маркин**

Иллюстрации художника  
Виктора Владимировича Хруслова  
к роману «Идиот» Ф.М. Достоевского ..214

**Е.И. Дергилёва, Е.Н. Дергилёва**

Творческие поиски художника  
Алёны Дергилёвой в процессе работы  
над образами романа  
Ф.М. Достоевского «Идиот» ..225

**С.В. Волкова**

Кирилл Мамонов: Мир Ф.М. Достоевского ..233

**Н.И. Аникина**

Цикл иллюстраций Виталия Горяева  
к роману Ф.М. Достоевского «Подросток» –  
художественное завещание мастера ..247

**Е.Н. Рыжкина, А.Н. Рыжкин**

Иллюстрации В.Н. Горяева к роману  
Ф.М. Достоевского «Идиот».  
Концепция философского графического  
осмысления произведения ..255

**О.Г. Чичварина**

Идеология духовных поисков как диалог  
между художником и писателем.  
Парадигма творчества П.М. Боклевского,  
Д.А. Шмаринова, И.С. Глазунова  
в иллюстрациях к роману Ф.М. Достоевского  
«Преступление и наказание» ..265

Анастасия Георгиевна  
ГАЧЕВА

# ЭСТЕТИКА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ<sup>1</sup>

В статье проведены параллели между трактовкой искусства в творчестве Ф.М. Достоевского и у русских религиозных мыслителей, утверждавших идею оправдания человека и истории. Показано, что Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков и другие мыслители связывают искусство с «высшей идеей существования», соединяют эстетическую и сотериологическую проблематику. Рассмотрен творческий метод писателя, который он определял как «реализм в высшем смысле», показана его связь с идеей преображения мира и человека.

**Ключевые слова:** *творчество Ф.М. Достоевского, русская религиозно-философская мысль, эстетика, смысл искусства и смысл истории, красота как онтологическая категория, реализм в высшем смысле*

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П).

# FYODOR DOSTOEVSKY'S AESTHETICS IN THE CONTEXT OF RUSSIAN RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL THOUGHT OF THE LAST QUARTER OF THE XIX–EARLY XX CENTURIES<sup>1</sup>

The author focuses on parallels between the interpretation of art in Fyodor Dostoevsky's work and works by Russian religious thinkers who claimed the idea of justifying man and history, as well as emphasizes, that Dostoevsky, N.F. Fedorov, V.S. Soloviev, N.A. Berdyaev, S.N. Bulgakov and others connect art with the "highest idea of existence", combine aesthetic and soteriological problems. The author also studies the creative method of the writer, which he defined as "realism in the highest sense" and shows its connection with the idea of transforming the world and man.

**Keywords:** *Fyodor Dostoevsky's works, Russian religious and philosophical thought, aesthetics, the meaning of art and the meaning of history, beauty as an ontological category, realism in the highest sense*

<sup>1</sup> The research has been carried out by A. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences through the grant of the Russian Science Foundation (RSF, Project N17-18-01432-P).

Глубинное родство мирозерцания автора «великого пятикнижия» и того видения мира, человека, истории, которое выстраивалось в творчестве Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова и Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского и А.К. Горского, было отмечено неоднократно. Но не только онтология, антропология, этика, но и русская религиозно-философская эстетика сформировалась в резонансе с эстетикой Ф.М. Достоевского и его художественной практикой.

И Достоевский, и его философские собратья строят эстетику, соединяющую искусство с «высшей идеей существования» [7, т. 24, с. 50], видя в ней краеугольный камень жизни и краеугольный камень искусства. Для В.С. Соловьева «совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [21, с. 404]. Аксиологическая доминанта звучит у Н.Ф. Федорова, полагающего смысл искусства в воскресительном делании; у С.Н. Булгакова, видящего в творчестве «кремнистый путь восхождения» [2, с. 319], несения Креста Господня во имя преображения тленного в нетленное, ософияния твари; у Н.А. Бердяева, для которого творчество служит основанием антропологии, неразрывно связанной с теодицеей; у Ф.А. Степуна, убежденного в том, что «правда творчества жива только своим постоянным отношением к абсолютной сфере жизни» [24, с. 113].

Построение основ «истинной, положительной эстетики» (Соловьев) в русской мысли неразрывно с антропологией, идет рука об руку с решением вопроса о месте человека в творении, о его активности в бытии и истории. «Человек есть существо <...> творчески действующее в мире» [3, т. 2, с. 637]. В творчестве проявляется богоподобие человека, содержится указание на его место в Божественном замысле. Человек – со-творец, включенный в дело устройства и одухотворения жизни, преображение бытия в благобытие, мира – в Царствие Божие. В деле Божественного домостроительства благодать Божия и усилие человеческое действуют синергично.

В русской христианской эстетике утверждается неразрывность категории спасения с категорией

творчества. Расхожее противопоставление спасения творчеству, подчеркивает Н.А. Бердяев, поставление первого над вторым («сначала человек должен спасаться, побеждать грех, а потом уже творить») искажает суть их взаимодействия, их единства в Божественном замысле. «Соотношение между спасением и творчеством есть идеальное и внутреннее соотношение, а не соотношение реальной хронологической последовательности. Творчество помогает, а не мешает спасению, потому что творчество есть исполнение воли Божией, повиновение Божьему призыву, соучастие в деле Божиим в мире. Плотник я или философ, я призван Богом к творческому строительству» [1, с. 362]. Судьба Ф.М. Достоевского – пример нерасторжимо единства спасения и творчества, сорботничества художественного слова Слову [см: 6, с. 27–33]. Формула истинной веры, звучащая в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Каяться, себя созидать, Царство Христово созидать» [7, т. 11, с. 179] утверждает неразрывность внутреннего, духовного делания и творчества, направленного на утверждение в мире Божеского порядка вещей.

Вопрос о смысле человеческого творчества, о его месте в Божественном домостроительстве Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев напрямую связывали с представлением о смысле и назначении истории. Через оправдание истории – как поля встречи Бога и человека, как «работы спасения», в которой человеческий род подготавливает условия для воцарения в мире Царствия Божия, – оправдывали искусство. Как известно, Достоевский не принял негативизма К.Н. Леонтьева в отношении истории, подчеркивая, что убежденность в грядущей гибели мира безрассудна, нечестива и неизбежно оборачивается эгоизмом, пресловутым «живи в свое пузо» [7, т. 27, с. 51]. Перечисленные выше мыслители также не признавали историософского пессимизма, для которого всякое творчество в мире вторично, неабсолютно, недущеспасительно и в конечном итоге излишне, ибо мир сей заведомо обречен огню. Не катастрофа, а преображение, «перерождение человечества и мира в духе Христовом, превращение мирского царства в Царство Божие» [21, с. 339] составляют, с их



точки зрения, сущность всемирной истории. И в этом перерождении искусство занимает центральное место. Предельное задание творчества – осуществление истинного всеединства, «восстановление мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [26, т. 1, с. 401], преображение человечества в Богочеловечество, а земли – в Царство Христово.

В трудах современника Достоевского Н.Ф. Федорова, доводящего сотериологическую активность человечества до максимального градуса, возникает образ «теоантропоургического искусства» будущего, становящегося «внехрамовой литургией», когда человеческий род, как соратник Творца, будет возвращать жизнь всем когда-либо жившим, распространяя творческое действие «на все миры вселенной», преображая «вселенную из хаоса, к которому она идет, в космос, т.е. в благолепие нетления и неразрушимости» [15, т. 2, с. 231].

В русской религиозно-философской эстетике красота выступает не только как эстетическая, но и как онтологическая категория. Она «столь же абсолютное начало мира, как и Логос» [2, с. 219]. Это мера совершенства творения, атрибут Царствия Божия, знак совершенного единства материи и духа, идеи и формы, *духовная телесность*, все глубже раскрывающая себя в творении и призванная во всей полноте явиться в обоженном мире, на пространстве «нового неба и новой земли». Космогонический процесс оказывается процессом художественным. «Весь мир, – пишет С.Н. Булгаков, – есть постоянно осуществляемое произведение искусства, которое в человеке, в силу его центрального положения в мире, достигает завершенности, ибо лишь в нем, как царе творения, завершается космос» [2, с. 221].

С трактовкой красоты как духовной телесности тесно связана в русской мысли идея «софийности твари». Излагая ее в книге «Философия хозяйства», С.Н. Булгаков представляет Софию как идеальный образ мира и человека, который пребывает в Боге от начала творения и одновременно излучается в тварное бытие, стремится к полноте воплощения. Красота и гармония природного мира образуются пронизывающими его «лучами софийности». «В прелести ребенка и в див-

ном очаровании зыблущегося цветка, в красоте звездного неба и пламенеющего солнечного восхода» [3, т. 1, с. 168] сквозит откровение божественной основы бытия, обетование грядущего обожения твари. И искусство наиболее чутко воспринимает «софийную основу мира». Творя в красоте, стремясь к воплощению прекрасных образов, художник становится проводником в бытие лучей софийности, озаряет ими материю, «являет тварь в свете Преображения» [2, с. 306].

Ф.М. Достоевский, в отличие от религиозных мыслителей, ни об онтологичности красоты, ни о софийности не рассуждает. Его язык – не язык философского доказательства, но язык образа. И то, о чем Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков говорят в прямом дискурсивном высказывании, в его художественном мире претворяется в сложной системе мотивов и образов, в композиционных решениях, в сюжетной динамике. Софийность, одна из важнейших составляющих мирообраза Достоевского [см. 17], светится в женских образах («тихой и кроткой» Сонечки Мармеладовой, Софьи Долгорукой, Софьи Ивановны – матери Алеши Карамазова), предстает через символические, «райские» картины природы, исполненные радостного любования красотой Божьего мира, в которой явлен человеку, по словам старца Зосимы, знак «живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим» [7, т. 14, с. 290], прообраз будущей нетленной красоты Царствия Божия.

Вспомним рассказ праведника Макара Ивановича из романа «Подросток»: «Заночевали, брате, мы в поле, и проснулся я завтра рано, еще все спали, и даже солнышко из-за леса не выглянуло. Восклонился я, милый, главой, обвел кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! Тихо все, воздух легкий; травка растет – расти, травка Божия, птичка поет – пой, птичка Божия, ребеночек у женщины на руках пискнул – Господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье младенчик! И вот точно я в первый раз тогда, с самой жизни моей, все сие в себе заключил» [7, т. 13, с. 290].

А в романе «Братья Карамазовы» образ софийности мира, возникающий в рассказе о хождении старца Зосимы, собиравшем подаяние на мона-

стырь: «Ночь светлая, тихая, теплая, июльская, река широкая, пар от нее поднимается, свежит нас, слегка всплеснет рыбка, птички замолкли, все тихо, благолепно, все богу молится» – становится преддверием разговора «о красе мира сего Божия и о великой тайне его» [7, т. 14, с. 267], о кроткой твари, свидетельствующей истину Божию, о красоте ликов домашних животных, доверчиво взирающих на человека, несущих рядом с ним свою службу (не здесь ли один из источников вдохновения П.Н. Филонова в его знаменитой картине «Крестьянская семья (Святое семейство)»?).

Вселяя в человека мир и благоволение, софийные картины природы пробуждают в нем совесть: на фоне гармоничной и чистой природы особенно резко выступает недостойное и неблагообразие души, оскверненной грехом, отравленной злой самостью, тщеславием, смертной гордыней. В «светлые, ясные, благоуханные» пасхальные дни совершается «дивная перемена» в душе брата Зосимы. И вот уже он, недавно еще угрюмый и резкий подросток, ужасавший мать своим богохульством, плачет и просит прощенья у птичек: «была такая Божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы не приметил вовсе» [7, т. 14, с. 263]. Ранним июльским утром происходит обращение самого Зосимы, блестящего гвардейского офицера, вознамерившегося в ослеплении ревности убить на дуэли соперника и в ночь перед поединком жестоко и злобно ударившего своего денщика: «Словно игла острая прошла мне всю душу насквозь. Стою я как ошалелый, а солнышко-то светит, листочки-то радуются, сверкают, а птички-то, птички-то Бога хвалят... Закрыл я обеими ладонями лицо, повалился на постель и заплакал навзрыд» [7, с. 14, с. 270].

Софиен и знаменитый пейзаж главы «Кана Галилейская», являющийся взору Алеши, когда он выходит из кельи почившего старца Зосимы. Красота земная, вестница небесной, Божественной красоты, просветляет душу героя, дает ему ощущение связи с миром и Богом: «Алеша стоял,

2 «Бог есть само Добро во всеобъемлющем значении этого слова: Он есть сама истина, сама Красота, Нравственное Добро, Жизнь и т.д.» [16, с. 344].

смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. <...> “Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои...” – прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и “не стыдился исступления сего”. Как будто нити ото всех бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”» [7; 14, с. 328].

Полнота красоты для Достоевского, как и для русских религиозных мыслителей, раскрывается в Боге. Это красота, неотделимая от блага и совершенства, красота творящая и претворяющая, красота Жизни во всей ее полноте<sup>2</sup>. Высшая мера прекрасного – Царствие Божие, преображенный, избавленный от зла и смерти мир, где «мы будем – лица, не переставая сливаться со всем» [7, т. 20, с. 174], где торжествует любовь как принцип связи всего со всем. Образ этого Царствия, к которому с верой и упованием устремляется сердце, явлен в главе «Кана Галилейская». Пир в Кане – символ будущего пира преображенной Вселенной. Вода, в вино претворенная, знаменует обоженное естество, в котором действует новый – Божий закон, закон всеединства, или «всемирной сизигии» (если воспользоваться определением В.С. Соловьева) [21, с. 547]. Алеша видит свершившимся главное христианское чаяние – «воскресения мертвых и жизни будущего века». Ему является воскресший Зосима, как бы символически предстательствуя за всех умерших, которым еще надлежит восстать в силе и славе: «Лицо все открытое, глаза сияют» [7, т. 14, с. 327]. И солнце мира – Христос – «новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков...» [7, т. 14, с. 327].

Если говорить об общих корнях антропологического и художественного видения Достоевского и его философских собратьев Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, то они уходят в наследие восточно-православной мысли и прежде всего в традицию исихазма, где Бог предстал как Первохудожник, сотворение мира – как первый, целостный и совершенный,

художественный акт, а человек – как «шедевр божественного творчества, предел материальной красоты и совершенства» [5, с. 32; см. также: 27, с. 179–180]. Грехопадение исказило совершенный строй мира, произошла онтологическая катастрофа. Но вочеловечившийся Христос открыл человеку путь преображения, причем целостного, духо-телесного. Это преображение исихасты и ставили высшей задачей христианского аскетического подвига. Аскетика возводилась здесь на уровень «высочайшего художественного творчества, творчества, материалом которого является сам человек» [27, с. 183].

Связь с исихастской традицией отчетлива и в христологии Ф.М. Достоевского, из которой он прямо выводит вопрос о сущности и назначении искусства. В письме С.А. Ивановой, написанном в период работы над романом «Идиот», размышляя о сущности прекрасного и возможности его воплощения, писатель подчеркивал: изображение «положительно прекрасного» есть «задача безмерная». «Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть только одно положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Все Евангелие Иоанна в этом смысле; он все чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного)» [7, т. 28 (II), с. 251]. Достоевский говорит о Христе как о *воплощенном прекрасном, воплощенной красоте*, и эта мысль в полном смысле слова является духовным стержнем его жизни и творчества, нераздельного с жизнью. Еще в начале 1854 года, только-только выйдя из каторги, он пишет Н.Д. Фонвизиной о символе веры, который сложил себе в минуты просветленности сердца и ума, в минуты, когда затихала в его душе борьба веры с неверием и вера торжествовала: «Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа» [7, т. 28 (I); 176].

Понимание Христа как высшей, совершенной красоты на земле – краеугольный камень эстетики Достоевского. Христос – «идеал человека во плоти» [7, т. 20, с. 172], несет в Себе полноту оду-

хотворенной телесности, то совершенство соединения идеи и формы, при котором естество всецело подчиняется духу, сознание правит материей, исцеляя и преображая ее, заставляя лучиться благодатными энергиями. Таким предстает Он в романе «Братья Карамазовы» – и в видении Каны Галилейской, и в поэме Ивана «Великий Инквизитор»: «Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила» [7, т. 14, с. 227].

В Боге воплотившемся видит писатель залог будущего просветления и спасения мира, его преображения по законам высшей, божественной красоты. «Мир станет красота Христова» [7, т. 11, с. 189], – записывает он в подготовительных материалах к роману «Бесы».

Связь в творчестве Ф.М. Достоевского эстетики и христологии глубоко почувствовал уже В.С. Соловьев. В «Трех речах в память Достоевского» он указывал на образ Богочеловека как на высшее проявление единства истины, добра и красоты, утверждаемое христианством и положенное Достоевским как религиозным художником в основу своего творчества: «Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, – эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершенная красота» [21, с. 305]. Младший современник Достоевского первым отметил, что размышления писателя о красоте тесно связаны с сотериологической темой: «Красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение уже во всем есть конец, и цель, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир» [21, с. 306]. На философском языке выразил здесь Соловьев смысл Боговоплощения, сущность спасительного подвига Иисуса Христа, открывшего перспективу преображения материи в Богоматерию, послегрехопадного, смертного мира – в Царствие Божие, где «будет Бог все во всем» (1 Кор. 15, 28).

То, что Достоевский органически соединил в своем творчестве этический и эстетический идеал и средоточие этого единства видел в образе Иисуса Христа, что его религиозно-эстетическая концепция неразрывна с сотериологией и именно в этом смысл формулы «Мир спасет красота», вслед за Соловьевым отмечали и другие представители русской философской мысли: С.Н. Булгаков, Р.В. Плетнев, Н.О. Лосский [4, с. 191; 16, с. 93–94, 127–129; 19, с. 164, 168–169] и др. Для них связь христианской эстетики и проблемы спасения мира красотой, истекающей из Божественного источника, была ключевой<sup>3</sup>. Высшая – преображенная, бессмертная – красота, как и у Достоевского, воплощалась в образе Спасителя и Воскресителя. ««Прекраснее же Христа» – Единого, Безгрешного – ничего нет» [20, с. 99] – цитировал отец Павел Флоренский святого Игнатия Богоносца и ставил вопрос об отношении человека к этой явленной Красоте, а значит о христианском делании как облечении во Христа, о стяжании неизреченного Света, в котором Красота проявляется, об аскетическом подвиге, раскрывающем «красоту духовную, ослепительную красоту лучезарной, светносной личности» [20, с. 99].

А теперь снова процитируем Достоевского: «Да Христос и приходил за тем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно»<sup>4</sup>. Эта запись из подготовительных материалов к роману «Бесы» перекликается с записью у гроба первой жены: «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в Христа как

в свой идеал» [7, т. 20, с. 174]. Совлекая с себя образ «ветхого человека» с его самостью, эгоизмом, злым своеволием, открывая в своем сердце источники смиренной жертвы и деятельной любви, личность в мире Достоевского возрастает духовно, в ней раскрывается та красота образа Божия, которая есть в каждом человеке, как бы ни искажал и не вытеснял ее грех.

Сама встреча с Богом мятущихся, отчаивающихся, безверных героев писателя происходит через встречу с Его образом в другом человеке. Этот образ может сиять, как в «положительно-прекрасных» героях писателя: Соне Мармеладовой, князе Мышкине, книгоноше из «Бесов», Софье Долгорукой, страннике Макаре, старце Зосиме, Алеше Карамазове, а может высвечиваться лишь в отдельные, «высшие» минуты их жизни, как у Шатова, Версилова, Дмитрия Карамазова, Грушеньки, Катерины Ивановны. Но каждый раз, рисуя эти «высшие» минуты, Достоевский буквально одним-двумя штрихами показывает читателю, как преображается, пусть и на мгновение, их внешний облик, запечатлевая в себе внутреннюю, душевную умопремену, как в образе проступают черты Первообраза. Основной акцент делается на лице, отражающем душевный свет, который возгорается от небесного, Божественного источника, от Света Истины, просвещающего «всякого человека, грядущего в мир». Писатель рисует «самое полное счастье», *светящееся* на лице Версилова, когда Софья садится рядом с ним и «с тихой улыбкой начинает с ним заговаривать иногда о самых отвлеченных вещах» [7, т. 13, с. 447]. И «умиленную улыбку», вдруг *засиявшую* на лице Грушеньки, в которой Алеша думал «злую душу найти, <...>

3 Е.В. Новикова, рассмотревшая судьбу формулы «Мир спасет красота» в русской религиозной философии, справедливо указывала на то, что мыслители, к ней обращавшиеся, использовали ее в огласовке В.С. Соловьева «Красота спасет мир». Исследовательница при этом отмечала, что у Достоевского само построение фразы заставляет акцентировать идею спасения мира, а инверсия, произведенная Соловьевым, выдвигает на первый план спор о сущности и судьбах самой красоты, приводя, в конечном итоге, к мысли о том, что в несовершенном падшем мире сама красота нуждается в спасении [18, с. 106, 123]. Однако разница в актуальном членении, дающая разные смысловые акценты, не означает подмены и искажения смысла, не отодвигает вопроса о спасении на второй план, не заменяет сотериологическую проблематику эстетической. Размышляя о трагедии земной красоты, теряющей связь со своим Божественным первообразом, искаженной грехом, открытой действию зла, русские религиозные мыслители настойчиво ищут путей ее *спасения*, а вместе с ней и *спасения мира*.

4 Цит. по уточненной расшифровке Б.Н. Тихомирова [25, с. 234].

а нашел сестру искреннюю, <...> душу любящую» [7, т. 14, с. 318]. И *новое, озаренное радостью* лицо Дмитрия после того, как увидел он сон про «дитё» и «загорелось все сердце его», устремляясь «к новому зовущему свету» [7, т. 14, с. 457].

Именно так – через человека, облекающегося во Христа и становящегося Христом для другого, – входит в мир красота, преображает и каждого человека, и общую жизнь, мир межчеловеческих отношений и связей. «Если б люди <...> были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [7, т. 11, с. 193].

Облечение во Христа, Совершенную Красоту, Достоевский мыслит не только нравственным, но целостным, духо-телесным. «Все как Христы» [7, т. 11, с. 193] – значит для него не только *духовно* «все как Христы», но и *физически все как Христы*. В совершенном человечестве Иисуса Христа нет ни гордыни, ни самости, ни злонаправленной воли, мыслью и чувством, словом и делом Он всецело служит Небесному Отцу. И телесная природа Спасителя столь же совершенна и безгреховна, как Его ум и сердце. В черновиках к роману «Братья Карамазовы», в набросках поучений Зосимы возникает образ фаворского света, утверждающего в мире Божественную красоту: этот свет преображает материальное естество, сообщает организму нынешнего плотяного человека, пленника закона пожирания и вытеснения, иное, сверхприродное качество. «Изменится плоть ваша (Свет фаворский)», «Свет фаворский: откажется человек от питания, от крови – злаки» [7, т. 15, с. 245, 246].

Если полнота прекрасного для Ф.М. Достоевского заключалась в Боге и Царствии Божиим, в Богочеловеке и – потенциально – возрастающем к Нему человечестве, неразрывно связывалась с категорией совершенства, всеединства, бессмертия, с образом обоженной природы и Церкви, вмещающей в себя бытие, то категория безобразного соотносилась с идеей греха – нравственного и физического, с самостью, гордыней, обособлением, с образами угла и подполья, «отрицательной вечности», предстающей в виде свидригайловской

бани с пауками, с торжеством «мрачной косности» [7, т. 24, с. 35], действием «всесильных, вечных и мертвых законов природы» [7, т. 23, с. 147], которым нет никакого дела до человека: в порядке природы он только жалкий, скоротечный червяк, бессильная плесень на лике земли. Та же оппозиция Царствия Божия как «положительного всеединства», «полного раскрытия бытия» [26, т. 1, с. 404], ософиения всего творения, и хаоса как «отрицательной беспредельности» «зияющей бездны всякого безумия и безобразия, демонических порывов, встающих против всего положительного и должного» [22, с. 475], явлена в философском творчестве В.С. Соловьева, Н.Ф. Федорова, С.Н. Булгакова. В грехопадении происходит попрание красоты, нарушение самого *строя* мира, в него входят рознь и обособление, закон любви, соединяющий друг с другом и с Богом все существа, сменяется законом «двойной непроницаемости» – во времени и пространстве [21, с. 540–541], законом «взаимного стеснения и вытеснения» [26, т. 2, с. 48].

Религиозные мыслители, используя философский инструментарий, анализируют связь зла и уродства, несовершенства и безобразия. Достоевский эту связь художественно демонстрирует. Вспомним, в каких образах рисует он проявления «природного порядка существования»: «мрачная косность», «мертвые законы природы», «глухое, темное и немое существо», принимающее вид «тарангула» [7, т. 8, с. 340], как описывает торжество самостного, эгоистического начала в душе человеческой. «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек» [7, т. 5, с. 99] – начинает подпольный парадоксалист свою исповедь. Запертый «в своем мерзком, вонючем подполье» [5, с. 104], он скрежет на мир и людей, бунтует против «каменной стены» и в конечном итоге «сладоострастно замирает в инерции» [7, т. 5, с. 106].

Достоевский последовательно выступает против романтической эстетизации зла. Писатель не принимает байронизм с его одержимостью «демоном гордости», пародирует и снижает его<sup>5</sup>. Это только в самолюбивых мечтаниях самостная,

злая воля рисует романтические картины своего торжества: «Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, – и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падет в прах, сложа в мольбе руки» [7, т. 24, с. 17], а в реальности это торжество обращается бедным телом, распластанным по земле, кровью «с горстку», вышедшей изо рта, и кричащим гордецом, которому в минуту горя и ужаса и в голову не приходит принимать выпренные, «красивые» позы. В фантазиях зло ослепительно и великолепно. В реальности – *непривлекательно*, более того, отталкивающе некрасиво. «Некрасивость убьет» [7, т. 10, с. 27] – замечает Тихон о преступлении Николая Ставрогина. А вот авторское слово о Раскольнике, сказанное после убийства старухи и Лизаветы: «И если бы в ту минуту он в состоянии был правильно видеть и рассуждать; если бы только мог сообразить все трудности своего положения, все отчаяние, *все безобразии и всю нелепость его*, <...> то очень может быть, что он бросил бы все и тотчас пошел бы сам на себя объявить, и не от страха даже за себя, а от одного только ужаса и отвращения к тому, что он сделал» [7, т. 6, с. 65].

«Безобразный», «нелепый» – эти эпитеты Достоевский часто использует, характеризуя состояние героев в моменты одержимости их грехом. Вот офицер, будущий старец Зосима, разжигает в душе злобу против соперника и становится, наконец, «безобразен и нелеп» [7, т. 14, с. 269]. А вот он же, «свирепый и безобразный», бьет по лицу наотмашь денщика Афанасия [7, т. 14, с. 269]. Настойчивый повтор эпитетов создает ощущение *отсутствия красоты* (если вспомнить, что по церковнославянски «лепота» значит «красота», смысл, влагаемый Достоевский в повтор слова «нелепый», становится очевидным), *отсутствия образа*, возникающего в результате разрыва реальности с Первообразом. В человеке, упорствующем на путях зла, нет красоты, – недаром, описывая внешность Ставрогина, писатель отмечает странный, на первый взгляд, парадокс: черты лица героя ярки и правильны, «зубы как

жемчужины, губы как коралловые, – казалось бы писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» [7, т. 10, с. 37].

Почему Достоевский не изображает дьявола так, как бы того хотелось Ивану Карамазову – «как-нибудь в красном сиянии, “тремя и блистая”, с опаленными крыльями» [7, т. 15, с. 81]? А изображает пошлого черта, черта-приживальщика, который хочет воплотиться в семипудовую купчиху? Да потому что для Достоевского в дьяволе тоже нет красоты. Нет для писателя красоты и в «державе смерти», которую крепко держит в своей деснице антагонист Творца, нет красоты в тлении и разложении. Смерть для него – это убийство, попрание красоты. «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть, видех бо во гробе лежащую, по образу и подобию созданную *нашу красоту, безобразну, бесславну, не имущую вида*» – это песнопение, входящее в заупокойную службу, может быть поставлено своего рода эпиграфом к сценам у постели убитой Настасьи Филипповны (образ попанной и поверженной красоты), у гроба кроткой самоубийцы, где Мышкин и Рогожин, а вслед за ними закладчик задаются фантастической мыслью: *что, если бы не хоронить* [см.: 7, т. 8, с. 504; т. 24, с. 35], не отдавать дорогое им существо на поругание могильной нечисти. Писатель рисует умерших в тот момент, когда разрушительное действие тления еще не коснулось их тела, хотя дух, сообщавший единство целокупному организму, уже покинул его<sup>6</sup>. Мы видим этот последний, *прощальный* момент в финале «Униженных и оскорбленных», где старик Ихменев убирает гробик Нелли цветами и с отчаянием смотрит «на ее исхудалое, мертвое личико», «на ее мертвую улыбку, на руки ее, сложенные крестом на груди» [7, т. 3, с. 442]; в «Подростке», где Аркадий «воет» над умершим младенцем Ариночкой и осыпает свою «бедную былиночку» в гробу цветами [7, т. 13, с. 81]; в «Братьях Карамазовых», где капитан Снегирев хлопчет у гроба Илюши, вглядывается в «дорогое личико» мальчика, в тонкие, худые «руки, сложенные накрест, точно вырезанные из мрамора» [7, т. 15, с. 190].

5 «Байрон – жалкая хромоножка» [7, т. 24; с. 102], «я убежден, что не будь у Байрона хромой ноги, то он может быть не написал бы своего “Каина”» [7, т. 22, с. 246].

6 В романе «Братья Карамазовы» (глава «Тлетворный дух») он не изображает тление, а лишь указывает на «тлетворный дух», исходящий от тела Зосимы.



Утверждению о том, что для Достоевского не существует красоты зла, на первый взгляд, противоречит знаменитая формула красоты, звучащая в «исповеди горячего сердца» Митеньки Карамазова: «Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут <...> Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные, беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, тот сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей <...> Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [7, т. 14, с. 100].

Однако возникает вопрос: насколько в этой лихорадочной исповедальной тираде мы имеем право слышать голос самого Достоевского? Не точнее ли сказать, что перед нами *слово героя*, противоречивого, мечущегося от «срама разврата» [7, т. 14, с. 108] и низких страстей к благородству, ощущающего, как кипит в его собственном сердце схватка между Богом и дьяволом? И действительно, тирада о двойственности красоты и притягательности идеала Сodomского предваряет рассказ Дмитрия о себе, причем рассказ начинается с признания в том, что он, Митя (подобно своему отцу Федору Павловичу), «переуточки любил, глухие и темные закоулочки», где «самородки в грязи» [7, т. 14, с. 100]; склонение сердца к Содому, продолжается рассказом о благородном поступке с Катериной Ивановной (веса качнулись в сторону идеала Мадонны) и завершается признаниями о тяжбе

с отцом за Грушеньку и упованием на «чудо промысла Божьего» [7, т. 14, с. 112], которое не попустит совершиться греху и преступлению. Дальнейший путь героя, описанный в романе, представляет собой попытку преодоления в себе Сodomского идеала, поворот к служению идеалу Мадонны. И по мере этого преодоления Дмитрий, поначалу видевший в Грушеньке, как и его отец, прежде всего, «инфернальницу», в «высшие» свои минуты благоговеет перед ней, как перед Богоматерью (а по Достоевскому, именно этот Первообраз стоит за образом каждой женщины)<sup>7</sup>.

Убеждение в двойственности красоты, в том, что есть красота святости, но есть и красота порока, принадлежит герою, но не автору, для которого Красота богодухновенна и воплощена во всей полноте в личности Иисуса Христа. Первое убеждение есть принадлежность двойственного, разорванного сознания, мечущегося между верой и неверием, между гордыней и состраданием, эгоизмом и жертвой. Достоевский же несет в себе религиозное понимание Красоты, неотделимой от Истины и Блага: исходя из него, в «идеале Сodomском» красоту увидеть нельзя.

Достоевский знает: онтологически Красота едина и неразрывно соединена с Абсолютом. Но он знает и другое: чтобы понять это единство, увидеть Красоту в ее подлинности, нужно определенным образом *настроить* свое духовное зрение, т.е. необходимо нравственное усилие, работа над собой. А «на неразвитое, порочное сердце и Венера Медицейская <...> произведет только сладострастное впечатление» [7, т. 19, с. 133–134]. «Целомудренность образа не спасет от грубой и даже, может быть, грязной мысли» [7, т. 19, с. 134].

Вопрос о судьбе Красоты, истекающей из сверхприродного, Божественного источника, в греховном, смертном, страдальческом мире – один из тех вопросов, который особенно волнует писателя. Подобно Пушкину, он «благоговеет богомольно / Перед святыней Красоты»<sup>8</sup>, перед тем совершенным соединением формы и содержания, которое было дано греками в идеале калокагатии

и христианской религией в образе Христа и Богоматери. И с сердечным страданием отзывается на поругание этой святыни, одним из проявлений которого является несоответствие внутреннего и внешнего, дисгармония телесной красоты и греховного поступка – горькая примета искаженного, послегрехопадного бытия. На этом несоответствии строится рассказ о молодой девушке, встреченной рассказчиком в «Зимних заметках о летних впечатлениях». «Наверху, в галерее, я увидел одну девушку и остановился просто изумленный: ничего подобного такой идеальной красоте я еще не встречал никогда. Она сидела за столиком вместе с молодым человеком, кажется богатым джентльменом и, по всему видно, непривычным посетителем казино. <...> Черты лица ее были нежны, тонки, что-то затаенное и грустное было в ее прекрасном и немного гордом взгляде, что-то мыслящее и тоскующее. Мне кажется, у ней была чахотка. Она была, она не могла не быть выше всей этой толпы несчастных женщин своим развитием: иначе что же значит лицо человеческое? А между тем она тут же пила джин, за который заплатил молодой человек. Наконец, он встал, пожал ей руку, и они расстались. Он ушел из казино, а она, с румянцем, разгоревшимся от водки густыми пятнами на ее бледных щеках, пошла и затерялась в толпе промышляющих женщин» [7, т. 5, с. 72]. Здесь вовсе не красота порока, не красота идеала Сodomского, здесь картина *насилия над красотой* (как вестью иного мира, образом Божиим в творении), попра- ния и гибели красоты в падшем, исполненном греха мире.

Красота – благословенный, Божественный дар. И можно являть в мире эту красоту, умножая ее, как умножает подвижник, а можно деформировать ее, попирает в себе и других, как попирает красоту в себе Клеопатра («Бешеная жестокость уже давно исказила эту божественную душу и уже часто низводила ее до звериного подобия. Даже и не до звериного; в прекрасном теле ее кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходки» [7, т. 19, с. 136]), как попирают красоту Настасья Филипповны посягающие или жаждущие посяг-

нуть на нее Тоцкий, Ганя Иволгин, Парфен Рогожин, как попирает ее она сама в своих гордых, злых выходках, приближая роковой момент своей гибели, в то время как в слове князя Мышкина открывается другой – спасительный – исход: «...и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» [7, т. 8, с. 82].

В этом «кабы добра» – путь к восстановлению в мире и человеке подлинного образа Красоты. Воля к такому восстановлению проходит у Достоевского через все его творчество. В «Подростке» возникает говорящее словечко «благообразие», заключающее в себе идею синтеза красоты и блага, и мотив «благообразия» становится ведущим мотивом романа: благообразия жаждут Аркадий Долгорукий и Андрей Петрович Версилов, а носителями благообразия являются Софья и Макар Долгорукие. Пафосом восстановления благообразия не только в человеке, но и в межчеловеческих связях, в пределе – во всем бытии пронизан роман «Братья Карамазовы».

В воскресении и преображении земля, обезображенная грехопадением, вновь обретает первообразный и чистый лик, к ней возвращается ее «небесная красота». С этим чаянием, определяющим веру Достоевского и его философских собратьев, напрямую связан вопрос о человеке, о его отношении к высшей Божественной красоте, к восстановлению в творении «благообразия».

«Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» [7, т. 25, с. 228]. Смысл Боговоплощения, для Достоевского, в оправдании человека, естество которого оказывается достойным принять в себя полноту Божества. И не только человеческая природа – вся полнота материальности оправдана тем, что «Слово плоть бысть» (Ин 1:14). Неверие в возможность обожения материального мира порождает дуализм духа и плоти, стреножит искусство, замыкая его границами творчества второй, иллюзорной реальности, в то время как жизнь и человек пребывают во власти смерти, страдания, несовершенства. Достоевский противится подобному дуализму, утверждая целостность человеческой природы и природы мира, полноту их преображения,

7 О том, что за женскими образами у Достоевского встает образ Богородицы, см. работы Т.А. Касаткиной [11, с. 67–82; 12; 13].

8 Строки из стихотворения А.С. Пушкина «Красавица» (1832).

выдвигает перед искусством высшую цель: созидание «рая Христова».

Свой творческий метод писатель называет «реализмом в высшем смысле» [7, т. 27, с. 65]. Суть этого метода, ставшего предметом дискуссий в современной достоевистике [см.: 14; 15; 23], – в его деонтологичности, вернее, в выявлении подлинной – Божественной – нормы реальности, когда бытие и человек рассматриваются не только такими, каковы они есть, но и такими, каковы они должны быть: человек – в перспективе его богочеловечности, бытие – в перспективе благобытия. Именно в этом смысл творческого манифеста писателя: «При полном реализме найти в человеке человека» [7, т. 27, с. 65]. Художник должен особым образом настроить свое творческое и духовное зрение, чтобы разглядеть в человеке образ и подобие Божие, увидеть тварь в свете преображения. Когда же творец признает только наличное измерение мира, как это происходит в реализме, уклоняющемся в натурализм, тогда этот мир оказывается запертым изнутри, лишенным перспективы бытийного роста, а человек предстает противоречивым, дисгармоничным, разорванным существом, связанным по рукам и ногам и своей самостью, и природной необходимостью. Одномерность секулярного реализма приводит к тому, что нормой объявляется то, что в христианской картине реальности есть послегрехопадное искажение нормы. По Достоевскому, отказываясь рассматривать мир и человека «под знаком вечности», его собратья по художественному перу делают то же, что сделали с обликом Богочеловека-Христа Д. Штраус и Э. Ренан, отбросившие Божественную природу Спасителя, объявившие Его «только простым человеком, благотворным философом» [7, т. 11, с. 179]. Такое оскопленное понимание действительности для Достоевского недопустимо.

Ф.М. Достоевского не удовлетворяет не только одномерный реализм, который «не видит дальше своего носу», но и романтизм, построенный на двоимирии, на непреодолимом дуализме небесного и земного. Тупик подобной картины мира писатель демонстрирует в «Идиоте», где даже самый «положительно-прекрасный» герой оказывается фатально стреножен, где земля и человек

бьются в тисках смертных законов природы и надо всем царствует гольбейновский *мертвый Христос – Христос невоскресший*, а значит, не давший надежды на спасение ни миру, ни человеку.

Иную картину мира, в основе которой – «реализм в высшем смысле», писатель создает в романе «Братья Карамазовы». Земная жизнь здесь не иноприродна, но соприродна небесному, держится неразрывной связью «с миром горним и высшим», возвращает в себе зерна благобытия, «семена из миров иных» [7, т. 14, с. 290]. Достоевский помнит и знает, что на этой земле воплотился Христос, дав ей обетование преображения. Центробраз романа – *Христос-Вокреситель*, восстанавливающий от смерти умершую девочку, претворяющий воду в вино вечной жизни. Еще раз вспомним Алешу, вышедшего из келии старца после откровения Каны Галилейской и павшего на землю в слезном ее целовании. Как эпилепсия Мышкина – ключ к мирообразу «Идиота», так эта сцена – ключ к мирообразу «Братьев Карамазовых». Паденье Алеши на землю – не паденье во прах и ничтожество, сменяющее мгновение «слития с самым высшим синтезом жизни» [7, т. 8, с. 188]. В человеке, распростертом на земле под бескрайним куполом неба, сходятся «нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих» [7, т. 14, с. 328], и всем своим существом ощущает он связь миров, в которую навечно включена и его дорогая планета. Герой встает с облитой его слезами земли с новым пониманием мира и человека, средоточие которого – идея обожения и земли, и неба, и «бесчисленных миров Божиих», воистину всего мироздания.

Против спиритуалистического презрения к материи, к живой плоти мира Достоевский выдвигает мироотношение, которое впоследствии философ и богослов Владимир Ильин назовет христианским материализмом, или *материологием*. *Материологием* («признание Логоса действующего в материи» [9]), противостоящий как секулярному материализму Маркса, так и одностороннему философскому идеализму и религиозному спиритуализму, лежит в основе философского метода русских христианских мыслителей. Человек, носящий в себе «образ и подобие

Божественного Слова» [10, с. 8], становится в их представлении проводником логосного, организирующего начала в мир, содействует будущему преображению твари. У Н.Ф. Федорова, выразившего это видение с наибольшей цельностью и глубиной, появляется понятие «всемирный реализм»: его основой мыслитель считает Воскресение Христово, «воскресение во плоти», противопоставляя реализму преображенной материи, реализму Царствия Божия, как односторонний спиритуализм и идеализм, снисходительно презирающий бытие со своей гордой, недосыгаемой колокольни, так и «скотский реализм» (натурализм) XIX века [26, т. 1, с. 67, 379], который, претендуя на объективное «выражение действительности», преподносит своим современникам «высшую неправду», злоупотребляет художеством как пророчеством, как предварением будущего преображения, которое принципиально реалистично: «не внутреннее лишь преображение (преображение душ), но и внешнее преображение мира, мира материального» [26, т. 3, с. 444, 535].

Важно иметь в виду, что, критикуя романтизм и реализм за односторонность их онтологии, Достоевский не отбрасывает их опыт, но осмысляет и претворяет его в горниле «реализма в высшем смысле». Мысль писателя в его размышлениях об искусстве последовательно движется к синтезу. Религиозно переосмысленная шеллинговско-гегелевская триада: «тезис – антитезис – синтез» питает его творческий метод, не дает останавливаться на дуализме, на замкнутой в себе и потому неразрешимой и самоубийственной борьбе противоположностей, но влечет к снятию антиномий, претворению их в примиряющем высшем единстве. Фактически здесь Достоевский восходит к парадоксальной для «эвклидова ума» [7, т. 14, с. 214], синтезирующей логике Троичности, где нет борьбы отрицающих друг друга начал, но нет и слияния их до неразличимости, а торжествует принцип «неслиянности-нераздельности». И здесь, по самому типу мышления, он опять-таки оказывается близок русским религиозным мыслителям: А.С. Хомякову, Н.Ф. Федорову, В.С. Соловьеву, С.Н. Булгакову, у которых явлена та же логика синтеза. Как соборность, человеческое многоединство по образу и подобию

Божественного Троиинства, соединение «я» и «других» в акте богочеловеческой любви преодолевает антиномии индивидуализма и коллективизма, так «реализм в высшем смысле» есть преодоление антиномии романтизма (идеализма) и реализма, есть животворящий синтез той «жажды горних», того стремления к благобытию, которым пронизан романтизм, и того любовного внимания к материи мира, к реальному бытию, многоликому и многообразному, без которого нет подлинного реализма.

Достоевский часто употребляет по отношению к тому высшему измерению бытия, которое незримо присутствует в его художественном мире, словечко «фантастический». Воспроизводит оно не его собственную оценку тех связей и отношений, которые существуют между этим измерением и наличной действительностью, а лишь восприятие этих связей, вернее отсутствия таковых, секулярным сознанием, «эвклидовым умом» с его «понятием лишь о трех измерениях пространства» [7, т. 14, с. 214]. Для писателя Каны Галилейская, являющаяся в видении Алеши Карамазова, отнюдь не фантастична, она столь же реальна, как и город Скотопригоньевск, в котором разворачиваются события «Братьев Карамазовых». Другое дело, что эта реальность для мира, каков он есть, пока только потенциальна, она лишь соприкасается с этим миром, но не покрывает его, миру еще предстоит к ней восходить, в нее облекаться, как каждому человеку предстоит облекаться во Христа, возрастать до духовного Его совершенства. Точно также рисуемый Федоровым образ будущего воскресительного дела, «внехрамовой Пасхи», предносящийся Соловьеву идеал вселенской теократии, утверждаемый Булгаковым образ «райского хозяйства» есть та безусловная, благая реальность, которая для эмпирической реальности, пребывающей во власти смерти и розни, еще не объективна, но уже проективна: она дает последней жизнетворческие ориентиры, намечает пути ее преображения.

Понимание того, что должно столь же реально, сколько и сущее, дает Достоевскому и русским христианским мыслителям углубленное, пророческое видение судеб истории, позволяет

рассматривать каждый сегодняшний ее отрезок как звено общего движения мира от сотворения к Боговоплощению и от Боговоплощения к Царствию Божию, звено, которое может быть надежным и прочным, а может и выпасть из спасительной общей цепи в зависимости от того, кому служит в данный конкретный момент человечество – Творцу или антагонисту Творца. Им является то понимание происходящего, которое принципиально закрыто для оскопленного, бескрылого реализма. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики, – пишет Достоевский Майкову 11(23) декабря 1868 года. – Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают. <...> Ихним реализмом – сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом промочили даже факты» [7, т. 28 (II), с. 329].

Именно эту высшую связь явлений, связь восходящую, соединяющую начала и концы бытия, и утверждает «реализм в высшем смысле» Ф.М. Достоевского и «всемирный реализм» русских религиозных мыслителей. Живое ощущение этой связи, взгляд на сущее сквозь окуляры вечности, из бытия, омытого любовью Божьей и человеческой, восстановленного в первоначальной силе и славе, совершенно особенным образом разворачивает для них всю перспективу вещей. Привычный, казавшийся законной нормой уклад этого мира с его цивилизацией, секулярной культурой, интригами хитроумных политиков, банками, железными дорогами, всемирными выставками оказывается зримым свидетельством падения человечества, отрекшегося от дела Божия, не желающего слышать «вздохов всей твари» [26, т. 3, с. 509], что с надеждой взирает на «сынов человеческих», ожидая от них избавления от стихийности и слепоты. Высшей, религиозной меркой мерится и искусство «мира сего»: оно утратило связь со своей Божественной основой, отдалось «торгово-промышленной суете», проти-

вопоставило созданную им реальность той подлинной реальности, образ которой дан в Боге и Царствии Божиим, а в крайних своих проявлениях прямо стало служить демону зла. Образцы критики такого искусства дали и Н.Ф. Федоров, и В.С. Соловьев, и С.Н. Булгаков. Последний в статье «Труп красоты», посвященной творчеству П. Пикассо, выступал против «поврежденного, духовно растленного, больного, *гнусного*» творчества, профанирующего сокровенное его задание, предающее саму идею творчества как служения «Душе мира, Софии», совершающее «грех против Духа Святого» [4, с. 33–34]. Философ особо подчеркивал *религиозную ответственность* художника перед миром, перед Божьим творением. А философы 1920-х годов А.К. Горский и Н.А. Сетницкий обосновывали эту ответственность фундаментальным свойством художественного образа, его способностью упорядочивать, обрывать, претворять окружающую действительность, оказывать организующее воздействие на человека. Подчеркивая, что многообразие образов с неизбежностью координируется вокруг единого стержня – Центрообраза, находящегося одновременно и в сфере искусства, и выше ее, заключающего в себе сверхидею, благодаря которой он и оказывается способен собрать вокруг себя множественные и многоликие образы, они задавали вопрос: какой Центрообраз будет организовывать искусство грядущего: языческий Аполлон, «бесформенно-туманный Дионис» или Христос? [8, с. 187–189, 234]. И сама его постановка восходила не только к Серебряному веку, но и к Достоевскому, который, отвечая А.Д. Градовскому по поводу своей речи о Пушкине, так обозначил два противоположных идеала истории, определяющих пути искусства в прошлом, настоящем и будущем: «человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский Христа» [7, т. 26, с. 169]. ♦♦

## Библиография

1. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 541 с.
2. Булгаков, С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
3. Булгаков, С.Н. Сочинения: В 2 т. – М.: Наука, 1993.
4. Булгаков, С.Н. Тихие думы. – М.: Республика, 1996. – 509 с.
5. Бычков, В.В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине. 1991. – 407 с.
6. Гачева, А.Г. Богословие Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата в русской богословской и философской мысли XIX–XX вв. // Богословие Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2021. – С. 21–156.
7. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.
8. Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х годов. Вып. 1. Н.А. Сетницкий: [Сост. – Е.Н. Берковской (Сетницкой), А.Г. Гачевой; Подгот. текста и коммент. – А.Г. Гачевой]. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 622 с.
9. Ильин, В.Н. Материализм и материологизм // Евразия. – 1928. – № 2, 1 декабря.
10. Ильин, В.Н. Шесть дней творения: Библия и наука о творении и происхождении мира. – Париж, 1930. – 236 с.
11. Касаткина, Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. – М., 1996. – С. 67–82.
12. Касаткина, Т.А. Горизонтальный храм: «поэма» романа «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 14. – М., 2001. – С. 8–25.
13. Касаткина, Т.А. Софиология Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 17. – М., 2003. – С. 71–79.
14. Касаткина, Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с.
15. Круглый стол «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского». Отд. отд. // Достоевский и мировая культура. Альманах № 20. – СПб., 2004.
16. Лосский, Н.О. Бог и мировое зло. – М.: Республика, 1994. – 436 с.
17. Новикова, Е. Софийность романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» // Новикова, Е. Софийность русской прозы второй половины XIX века. – Томск, 1999. – С. 92–159.
18. Новикова, Е.Г. «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная эстетика // Достоевский и XX век: В 2 т. Т. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 97–124.
19. Плетнев, Р.В. Достоевский и Евангелие // Русские эмигранты о Достоевском. – СПб., 1994. – С. 160–190.
20. Свящ. Павел Флоренский. Сочинения: В 2 т. Т. 1 (1). – М.: Правда, 1990. – 496 с.
21. Соловьев, В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1988. – 822 с.
22. Соловьев, В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
23. Степанян, К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. – М.: Раритет, 2005. – 507 с.
24. Степун, Ф.А. Сочинения. – М.: РОССПЭН, 2000. – 1000 с.
25. Тихомиров, Б.Н. Заметки на полях Академического полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. – СПб., 2000. – С. 231–244.
26. Федоров, Н.Ф. Сочинения: В 4 т. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Традиция», 1995–2000.
27. Экономцев, И. Православие, Византия, Россия. – М.: Христианская литература, 1992. – 238 с.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
ОТДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ РАХ  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РАХ  
МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ**

Международная научно-практическая конференция

Коллективная монография

02.06.2021

Научный руководитель проекта

**Д.О. Швидковский**

Составитель

**Е.О. Романова**

Научный редактор

**Е.О. Романова**

Перевод на английский

**Л.Б. Федоровская**

Оформление

**А.В. Козлов**

Отпечатано

**R.PR.Studio**

Тираж 500 экз.

Москва  
2021