

## ИКОНА В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

(«Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот»)

Как относился к иконам Достоевский? Один из ответов на этот вопрос — иконы в его квартире и теплящаяся перед ними лампада. Другой ответ — его произведения с многочисленными упоминаниями икон. Но приведем и прямое свидетельство одного из знакомых писателя, который записал следующие слова Достоевского: «Если народ, целый народ — заметьте, может чтить Божий образ, т. е. слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа, Богородицы, то насколько же больше чтит он и любит самого Бога! У народа Богу всегда первое место, — передний угол; там у него божница, богонья. Ему надо иметь у себя святыню, видимую, как отображение Божества. Здесь в этом почитании скрывается трогательная целокупность духа и сердца. — Надо верить, устремляться к невидимому Богу, но и почитать Его на земле простым сродным обычаем...».<sup>1</sup> Икона для писателя — свидетельство веры народа, его любви к Богу, свидетельство — единства духа (вера в невидимого Бога) и сердца (особое почитание Его видимого образа), причем почитание даже несовершенного по своим художественным достоинствам образа.

В «Дневнике писателя» Достоевский выступил в защиту иконопочитания и решительно отверг обвинение народа в идолопоклонстве и «осуждение православных русских за поклонение (...) иконам» (25, 168).<sup>2</sup> Достоевский пишет: «Иной лютеранский пастор ни за что не может понять, как можно, веруя в истинного Бога, поклоняться в то же время „доске“, изображению святого, и допустить, чтоб из этого не вышло идолопоклонства. Русский интеллигентный человек всего чаще согласен в этом суждении с пастором. Между тем нет *ни одного* русского мужа или бабы, которые, поклоняясь иконе, в то же время *хоть сколько-нибудь* смешивали „доску“ с Самим Богом, несмотря на то, что право-

<sup>1</sup> *Опочинин Е.* Беседы с Достоевским // Звенья. 1936. Т. 6. С. 468.

<sup>2</sup> Б. А. Успенский приводит фактический материал, относящийся к XVI—XVII вв., свидетельствующий, что в то время встречалось именование икон «богами». В XVII в. церковь осудила этот обычай как языческий и еретический. Но еще в XVIII в. на исповеди могли спросить: «Образы святые богами не называешь ли?» (см.: *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 118—119). Вероятно, отдельные случаи приравнивания иконы к «богу» встречались и позже.

славный народ в то же время верует в чудотворность иных икон. Но нет ни *одного русского*, который чудотворную силу иконы приписал бы самой иконе, а не соизволению Божию» (там же). В этом отрывке Достоевский показывает себя не только сторонником иконопочитания, но и богословски подготовленным защитником почитания икон. Седьмой Вселенский Собор еще в VIII в. определил, что почитание иконы относится не к «доске» и краскам, оно «восходит» к Самому Богу или святому, изображенному на иконе,<sup>3</sup> поэтому слово «доска» взято у писателя в кавычки. Также и чудеса творит не «доска», а изображенные на иконе Господь, Богородица или святые. Источник чудес, по Достоевскому, — «соизволение Божие». Писатель долгие годы провел в непосредственном общении с самыми разными слоями русского народа, он имел право так решительно отместить обвинение народа в идолопоклонстве; его слова — свидетельство очевидца и потому особенно убедительны.

Обратимся к тем художественным произведениям или отдельным эпизодам повестей и романов писателя, в которых «действуют» иконы, эпизодам, понимание которых — по причине некоторой зашифрованности — невозможно без знания православного учения об иконе и иконопочитании.

**Передний красный угол.** Какое самое сильное впечатление («светлая точка из мрака») осталось у Алеши Карамазова из детской поры? Мать, иконы в красном углу и он сам, отдаваемый под покров Пресвятой Богородицы. «...Он (Алеша. — *В. Л.*) запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было иступленное, но прекрасное, судя по тому, сколько мог он припомнить» (14, 18).

Прекрасно это, отмеченное Достоевским, сочетание света заходящего солнца и света лампы перед иконой: свет тварный, физический в переплетении с теплым огоньком лампы — символом света Божественного, нетварного, символом духовного горения и молитвы.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Деяния Вселенских Соборов. Казань, 1891. Т. 7. С. 262.

<sup>4</sup> Ранее, в повести «Хозяйка», это сочетание того и другого света, их «взаимодействие» Достоевский отмечал и в храме: «Лучи заходящего солнца широкою струей лились сверху сквозь узкое окно купола и озвещали морем блеска один из приделов; но они слабели всё более и более, и чем чернее становилась мгла, густевшая под сводами храма, тем ярче блистали местами раззолоченные иконы, озаренные трепетным заревом лампад и свечей» (1, 267).

Трагично предчувствие матерью своей скорой смерти и желание отдать сына под надежное заступничество, каковым может быть лишь Божий кров. Мать Алеши исполняет древнейший, еще библейский, обычай — посвящать одного из детей Богу. Богу посвящали первого или вымоленного ребенка, здесь же вручают дитя Богородице в предчувствии его скорого сиротства.

Характерна эта, заботящаяся только о земном, нянька, не понимающая тайны происходящего и вырывающая ребенка из рук хозяйки, на деле же как бы из рук Божиих, из-под покрова Пресвятой Богородицы.

И наконец, необычно запомнившееся на всю жизнь лицо матери. Несмотря на иступленность, оно прекрасно. Прекрасно, видимо, искренностью веры, молитвенным светом, жертвенным огнем, слезным орошением и предчувствием скорой встречи с Творцом. И свидетельницей этого многозначительного события является икона Богородицы. Одна из любимых молитв Достоевского тоже обращена к Богородице: «Все упование мое на Тя возлагаю, Мати Божия, сохрани мя под кровом Твоим».

А вот красный угол старца Зосимы, который оказал столь сильное влияние на Алешу: «...в углу много икон — одна из них Богородицы, огромного размера и писанная, вероятно, еще задолго до раскола. Пред ней теплилась лампадка. Около нее две другие иконы в сияющих ризах, затем около них деланные херувимчики, фарфоровые яички, католический крест из слоновой кости с обнимающею его Mater dolorosa и несколько заграничных гравюр с великих итальянских художников прошлых столетий. Подле этих изящных и дорогих гравюрных изображений красовалось несколько листов самых простонароднейших русских литографий святых, мучеников, святителей и проч., продающихся за копейки на всех ярмарках» (14, 37).

Писатель отмечает прежде всего писаную икону Богородицы, т. е. образ без оклада. Живопись хорошо видна и можно судить не только о художественных достоинствах иконы, но и о ее древности. Достоевский уточняет, что она написана еще до раскола, имея в виду не только древность иконы, но и ее авторитет как произведения одинаково приемлемого и православной церковью и старообрядцами. Почти всегда при описании красного угла писатель обращает внимание читателя на сияющие ризы икон в серебряных или позолоченных окладах. Их отраженный свет, колеблющийся, трепетный — важная примета божницы. В красном углу хранятся также различные святыньки, напоминающие о каких-либо праздниках: прутки вербы, бумажные зайчики или цыплята, печеные высохшие жаворонки. У старца Зосимы рядом с иконами «деланные херувимчики», напоминающие о двенадцатом празднике Входа Господня в Иерусалим. В этот день все стоят в храме с пучками вербы, к которым привязаны вырезанные из бумаги ангелочки — «вербные херувимы». Там же у старца и фарфоровые пасхальные яйца.

Выделяется в красном углу католический крест, полученный, видимо, старцем в подарок. На православных распятиях Богородица не обнимает (во избежание натурализма) крест, а стоит справа от Сына, слева же — св. Иоанн Богослов. Богородица изображается перед распятием на иконе Ахтырской Богоматери, но там распятие символическое, маленькое, а изображение Богородицы — поясное, в склоненной позе. С иконами у старца Зосимы соседствуют черно-белые гравюры с итальянских картин эпохи Ренессанса, получившие распространение в первой половине XIX в. Такие гравюры были у Гоголя, а позже у Толстого и самого Достоевского в кабинете. Обычно это были фрагменты знаменитых картин, например, голова Спасителя из рафаэлевского «Преображения» или Мадонна с младенцем из его же Сикстинской мадонны. Наконец, у старца посетители видят и произведение народного благочестия — лубок.

Такое смешение разных эпох, стилей, даже вероисповеданий, как нам кажется, не случайно. Достоевский не раз упоминает о писаных иконах без окладов, но нигде не говорит об их художественных достоинствах. Они просто древние. Западные гравюры — изящные и дорогие. Лубок — «простонароднейший». По какому же принципу подобраны иконы и другие изображения, что позволяет им соседствовать друг с другом? Как очевидно, они подобраны не по своим художественным достоинствам, а значит, критерий может быть один — благочестие. Если в изображении святого видны какие-либо технические недостатки, неуверенная или не совсем умелая рука — это не главное. Важно, чтобы в изображении была видна искренняя вера художника, просвечивало его личное благочестие. И тогда мелкие технические недостатки извинительны.

Описать красный угол в комнате своих героев Достоевский не забывает во многих романах. Герой романа «Подросток» Аркадий собирается предпринять важный шаг, а перед тем встает в красном углу перед иконой и молится. Он же рассказывает о другом персонаже романа — князе Сокольском — о его вере и в качестве свидетельства его религиозности называет «огромный киот с лампадкой» в его кабинете. Икона была даже у литературного предшественника Ивана Карамазова — *богоборчески* настроенного Ипполита из романа «Идиот»; и у *социалиста* Дергачева в «Подростке» имелся «в углу образ без ризы, но с горевшей лампадкой» (13, 43; 24, 99). «Без ризы» здесь — лишь свидетельство бедности. В «Подростке» же есть еще один эпизод, связанный с иконой. Мать и сестра Аркадия в крайней нужде собираются тайком от Версилова (не желая посвящать его в денежные проблемы и заботы) отнести в заклад особенно дорогую для матери икону из киота. Речь идет об иконе «Всех святых», сияние золоченой ризы которой вредило зрению Версилова, по его собственным словам (13, 82).

В то время икона часто еще не мешала ни нигилистам, ни социалистам, ни революционным демократам, ни богоборцам и безбожникам. Красный угол есть даже в квартире Кириллова в «Бесах»: «В углу помещался старинный образ, пред которым баба еще до нас затеплила лампадку» (10, 91). Знаменательно, что Достоевский никогда не забывает отметить горящую перед иконой лампаду, свидетельствующую о живой вере, а не об исполнении обычая. Позже Ставрогин, пришедший к Кириллову в гости, обращает внимание именно на лампаду, а не на икону:

« — Уж не вы ли и лампадку зажигаете?

— Да, это я зажег.

— Уверовали?

— Старуха любит, чтобы лампадку... а ей сегодня некогда, — пробормотал Кириллов» (10, 189).

Несмотря на такой ответ, Ставрогин, уходя, с иронией предсказывает: «Бьюсь об заклад, что когда я опять приду, то вы уж и в Бога уверуете» (там же). Ставрогин оказывается плохим пророком. Желая «уверовать, что не верует», Кириллов кончает жизнь самоубийством, но примечателен сам факт предположения Ставрогина, что Кириллов мог бы уверовать в Бога. Ведь оно основывается единственно на том, что в комнате у Кириллова есть икона (принадлежащая не ему, а хозяйке), и перед ней Кириллов зажигает лампаду (опять же ради хозяйки).

Красный угол был и в комнате Федора Павловича Карамазова: «В переднем углу помещалось несколько икон, пред которыми на ночь зажигалась лампадка... не столько из благоговения, сколько для того, чтобы комната на ночь была освещена» (14, 113).<sup>5</sup> Можно ли дать лучшую характеристику отношения к иконам Карамазова-отца? В другом месте рассказчик подчеркивает, что Федор Павлович «был далеко не из религиозных людей; человек никогда, может быть, пятикопеечной свечки не поставил пред образом» (14, 22). И вот «красный угол» сыграл в его жизни трагическую роль. Деньги старший Карамазов вначале держал в запертой шкапулке. Смердяков же «научил пакет этот самый с деньгами в угол за образа перенести» (15, 62). После убийства Федора Павловича Смердяков забирает оттуда деньги и перепрятывает их. Как видим, иконы не «спасают» Федора Павловича. Не икона спасает, — спасает Господь Бог, и лишь того, кто с верою и любовью прибегает к Богу, к Его святой иконе. Для человека же равнодушного икона остается предметом среди других предметов, «доской».

«Девушка с образом». Так должен был называться рассказ «Кроткая» в первом замысле писателя.

В «Дневнике писателя» Достоевский многократно откликнулся на сообщения газет о самоубийствах. Его тревожило нарастание числа самоубийств в стране, особенно среди молодежи, и писа-

<sup>5</sup> Так Хома Брут у Гоголя в страхе зажигал свечи в храме.

тель пытался найти этому объяснение, выявить причины добровольного ухода из жизни.

В октябре 1876 года внимание Достоевского привлекло прочитанное им в газетах сообщение о самоубийстве швеи М. Борисовой.<sup>6</sup> Писатель откликнулся на него статьей «Два самоубийства» в «Дневнике».<sup>7</sup> Больше всего в самоубийстве М. Борисовой писателя потрясла одна деталь. Он пишет: «Прибавлялось (в газете. — В. Л.), что выбросилась она и упала на землю, держа в руках образ. Этот образ в руках — странная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто — стало нельзя жить, „Бог не захотел” и — умерла, помолвившись. Об иных вещах, как они с виду ни просты, долго не перестается думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты. Эта кроткая, истребившая себя душа невольно мучает мысль» (23, 146).<sup>8</sup> Уже через месяц, в ноябрьском выпуске «Дневника» писатель помещает «Кроткую».

С чего начинается действие в рассказе? Кроткая приносит разные вещи в заклад. Рассказчик подробно говорит об этом, но все как бы не может обрести нить повествования. Наконец, заговаривает об иконе: «Дело в том, что она принесла этот образ (решилась принести)... Ах, слушайте! слушайте! Вот теперь уже началось, а то я всё путался...» (24, 8). Итак, история начинается лишь с того момента, когда Кроткая решилась принести в заклад икону.

«Образ Богородицы, — говорит рассказчик. — Богородица с Младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая — стоит — ну, рублей шесть стоит. Вижу, дорог ей образ, закладывает весь образ, ризы не снимая. Говорю ей: лучше бы ризу снять, а образ унесите; а то образ все-таки как-то того.

— А разве вам запрещено?

— Нет, не то что запрещено, а так, может быть, вам самим...

---

<sup>6</sup> Приведем в сокращении текст газетной хроники из «Нового времени»: «В двенадцатом часу дня, 30-го сентября, из окна мансарды шестизэтажного дома Овсянникова, № 20, по Галерной улице, выбросилась приехавшая из Москвы швея Марья Борисова (...) Жильцы противоположного флигеля видели, как Борисова разбила два стекла в раме и ногами вперед вылезла на крышу, перекрестилась и с образом в руках бросилась вниз, образ этот был лик Божией Матери — благоловение ее родителей. Борисова была поднята в бесчувственном состоянии и отправлена в больницу, где через несколько минут умерла» (23, 407—408).

<sup>7</sup> Позже писатель опять в «Дневнике» еще раз вернулся к этой теме в статье «О самоубийстве и о высокомерии» (см.: 24, 52—54).

<sup>8</sup> В статье писателя в «Дневнике» говорится о двух самоубийствах. Они резко противопоставлены. Другое совершила семнадцатилетняя дочь Герцена. Как считал писатель, она умерла от тоски и бесцельности жизни «вследствие своего извращенного теории воспитания в родительском доме, воспитания с ошибочным понятием о высшем смысле и целях жизни, с намеренным истреблением в душе ее всякой веры в ее бессмертие» (24, 54). К этим выводам писатель пришел на основании записки, оставленной девушкой (см.: 23, 325, 407; 24, 53, 381).

— Ну, снимите.

— Знаете что, я не буду снимать, а поставлю вон туда в киот, — сказал я, подумав, — с другими образами, под лампадкой (у меня всегда, как открыл кассу, лампадка горела), и просто-за-просто возьмите десять рублей.

— Мне не надо десять, дайте мне пять, я непременно выкуплю.

— А десять не хотите? Образ стоит, — прибавил я, заметив, что опять глазки сверкнули. Она смолчала. Я вынес ей пять рублей» (24, 8—9).

Отметим в этом эпизоде несколько важных деталей:

рассказчик видит, что это наследственная семейная икона и она дорогá Кроткой;

главную ценность (как предмет заклада) представляет позолоченный оклад иконы;

владелец ломбарда предлагает за икону больше, чем она стоит, но Кроткая отказывается;

рассказчик предлагает снять оклад и заложить только ризу, располагая, что саму икону Кроткой хотелось бы оставить у себя для молитвы;

когда Кроткая соглашается на это, он вдруг находит новое решение и помещает икону в киот среди своих икон.<sup>9</sup>

Семейная икона Кроткой входит в круг домашних икон рассказчика, предвещая брачный союз героев.

Как видим, рассказчик прав: с этого все и началось, в этой сцене как в зеркале отразился весь дальнейший ход их взаимоотношений. Икона остается в киоте, а Кроткая входит в дом женой рассказчика. Больше упоминаний об иконе нет до самого конца истории. Но в конце повествования она опять играет ключевую роль.

Когда в отсутствие хозяина служанка Лукерья зашла в комнату Кроткой, то «увидела, что образ ее (тот самый образ Богородицы) у ней вынут, стоит перед нею на столе, а барыня как будто сейчас только перед ним молилась» (24, 32). Эта деталь нужна Достоевскому, чтобы подчеркнуть, что Кроткая покончила с собой не в бездумном порыве. Она вынимает икону из киота и молится перед ней, как будто хочет взять икону себе в союзники и свидетели. И когда Лукерья через несколько минут на стук отворяемого окна входит еще раз в комнату, Кроткая уже стоит во весь рост на подоконнике спиной к служанке и держит родительский образ в руках. Примечательна и другая деталь, отмеченная писателем: прежде чем «шагнуть», броситься вниз, Кроткая прижимает образ к груди. И когда рассказчик находит жену на земле, то икона все так же прижата к ее груди (24, 33).

---

<sup>9</sup> То, что речь идет о его собственных иконах, а не о других заложенных образах, становится ясно при описании им своей квартиры (см.: 24, 15).

Позже рассказчик еще раз возвращается к теме иконы. Ради самооправдания ему хочется приуменьшить свою вину в самоубийстве жены, хочется признать, что она покончила с собой в состоянии аффекта, под влиянием «мгновенья»: «Влетела в голову мысль, закружилась и — и не могла устоять перед нею» (24, 34). Но этому противоречат слова Лукерьи о том, что Кроткая за десять минут до смерти молилась перед иконой и, значит, ушла из жизни спокойно и обдуманно, что неизмеримо усугубляет вину мужа.

Что же более всего поразило Достоевского в этом добровольном уходе из жизни? Самоубийство, с христианской точки зрения, — страшный смертный грех. «Самоубийство есть самый великий грех человеческий, — говорит в «Подростке» Макар Иванович, — но судья тут — один лишь Господь, ибо Ему лишь известно всё, всякий предел и всякая мера» (13, 310). Человек получает жизнь не от родителей, а от Бога, и жизнь человеческая находится в полной власти Творца. Лишение себя жизни — это бунт против Бога, это выражение недовольства установленным от Бога миропорядком. В случае же, так поразившем писателя, девушка собирается совершить смертный грех против Бога, но Бога и призывает в помощь. Иконой в руках Кроткая хочет как бы подчеркнуть, что ее смерть не бунт против Бога, как это было в «Бесах» у Кириллова,<sup>10</sup> а бессилие выйти из сложившейся ситуации, слабость жизнеутверждающей веры.<sup>11</sup> «Не против Тебя иду я, Господи, — хочет как будто крикнуть Кроткая. — Просто нет больше никаких сил жить так дальше. Прости и прими меня в свои обители, несмотря на то, что я сознательно совершаю сей смертный грех. Прими мой уход из жизни как свидетельство моей слабости, а не бунта против Тебя». Но Кроткая прижимает к груди не икону Спасителя, а образ Богоматери. Достоевскому был хорошо известен апокриф «Хождение Богородицы по мукам», в котором особенно подчеркнута роль Пресвятой Богоматери в Ее предстательстве перед Сыном. Она милостиво пришла (и всегда приходит) на помощь осужденным грешникам, когда для тех, казалось, не оставалось никакой надежды на облегчение загробной участи. Икона Богородицы в руках Кроткой — это безмолвное воззвание к Богоматери: «Пресвятая Богородице, святыми Твоими и всеильными молитвами спаси мя, грешную!».

---

<sup>10</sup> Мы имеем в виду кирилловские идеи «человекобога» (если нет Бога, то я бог), необходимости «заявить своеволие» и вытекающую из этих идей неизбежность самоубийства.

<sup>11</sup> Кроткая могла бы сказать словами Ивана Карамазова: «Я не Бога не принимаю, пойми ты это, — говорит он Алеше, — я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (14, 214). Иван, несмотря на внешнюю искренность его исповеди, все же лукавит. И из других его слов, и из его действий явствует, что он не принимает не только миропорядка, но и Творца. Мысля деистически, он пытается разделить неразделимое: Творца и творение Божие, Бога и Промысел Божий, действующий в мире.



Свой рассказ Достоевский назвал «Кроткая», имея в виду на первый взгляд характер героини. Но Кроткая нередко показывает в рассказе совсем не кроткий характер; одна из глав у писателя так и называется — «Кроткая бунтует», в ней рассказчик сравнивает героиню даже со зверем (24, 17). Статья Достоевского помогает понять замысел писателя: в ней он называет кроткой не саму героиню, а ее смерть. Достоевский оценивает это самоубийство как «кроткое» и «смирненное», как нам кажется, не из стремления оправдать его.<sup>12</sup> Писатель противопоставляет самоубийство а) как бунт против Бога (например, Кириллов); б) как результат неверия, равнодушия к жизни (дочь Герцена); в) как бессилие в борьбе с испытаниями. Кроткое самоубийство героини как бы в обратной перспективе показывает, высвечивает главную черту ее характера. Свидетельством же кротости становится икона Богородицы, крепко-накрепко стиснутая в руках. С иконой Заступницы Кроткая и предстает пред Вечным Судиею. И писатель ее не судит.

**«Безобразное кощунство».** В романе «Бесы» икона выступает объектом кощунства, как бы предвещая все надругательства, всю ожесточенную борьбу против иконы, начавшуюся в стране спустя столетия после написания романа, когда к власти пришли метко изображенные Достоевским герои. Писатель так описывает это в своем пророческом романе.

«В одно утро пронеслась по всему городу весть об одном безобразном и возмутительном кощунстве. При входе на нашу огромную рыночную площадь находится ветхая церковь Рождества Богородицы, составляющая замечательную древность в нашем древнем городе. У врат ограды издавна помещалась большая икона Богородицы, вделанная за решеткой в стену. И вот икона была в одну ночь ограблена, стекло киота выбито, решетка изломана, и из венца и ризы было вынута несколько камней и жемчужин, не знаю, очень ли драгоценных. Но *главное* в том, что кроме кражи совершено было *бессмысленное, глумительное кощунство* (курсив мой. — В. Л.): за разбитым стеклом иконы нашли, говорят, утром живую мышь» (10, 252—253).

Итак, в городе совершено двойное преступление: ограбление церковной святыни и «безобразное», и «бессмысленное», как

---

<sup>12</sup> В «Подростке» в истории купца Максима Ивановича, рассказанной Макаром Ивановичем, говорится о мальчике, доведенном купцом до самоубийства. По смерти отрока купец заказал художнику картину, на которой просил изобразить мальчика, готового броситься в реку, а на другом берегу «над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его». Но художник отказывается и объясняет причину:

« — Потому что грех сей, самоубийство, есть самый великий из всех грехов. То как же ангелы его будут встречать после такого греха?

— Да ведь он — младенец, ему не вменяемо.

— Нет, не младенец, а уже отрок: восьми уже лет был, когда сие совершилось. Всё же он хотя некий ответ должен дать» (13, 319). И художник лишь «спускает» с неба светлый луч навстречу отроку.

называет его рассказчик, кощунство над ней. Кажется, никого не возмутил сам факт ограбления. Кражи происходили и в языческих храмах еще в дохристианскую эпоху, грабили позже и христианские храмы. Существовало с древнейших времен и слово для обозначения этого преступления — *святотатство*. К этому не то чтобы привыкли, — оно просто ступсевалось рядом со вторым преступлением — *кощунством*. Так ли уж оно «бессмысленно», как называет его рассказчик? Ведь именно оно и возмутило жителей города.

«Народ толпился у места преступления с утра. Постоянно стояла толпа, хоть не Бог знает какая, но все-таки человек во сто. Одни приходили, другие уходили. Подходившие крестились, прикладывались к иконе; стали подавать, и явилось церковное блюдо, а у блюда монах (...) Помню в первом часу пополудни я зашел тогда на площадь; толпа была молчалива и лица важно-угрюмые» (там же). Первое, что стихийно предпринимает народ, — сбор денег на восстановление поруганной святыни в ее изначальном виде. Достоевский описывает пожертвования: от поданной молодыми людьми как бы в насмешку медной копейки до бриллиантовых драгоценностей, оставленных «на украшение ризы» Лизаветой Николаевной. Очень характерная деталь у рассказчика — «важно-угрюмые лица» в молчаливой толпе. Толпа молчит, но важное выражение на лицах говорит о понимании серьезности случившегося, а угрюмый вид — о скрытой угрозе кощуннику.

Как выясняется впоследствии, первое преступление совершил беглый каторжник Федька, второе — Лямшин, человек, близкий к обоим Верховенским и входивший в группу заговорщиков и убийц Шатова. Принципиальное отличие двух преступлений друг от друга выясняется позже при встрече Петра Верховенского с Федькой. Обвинителем выступает Федька-каторжник, который «читает лекцию» младшему Верховенскому, подчеркивая его атеизм. Их диалог предельно показателен:

« — И знаешь ли ты, — говорит Федька, — чего стал достоин уже тем одним пунктом, что в самого Бога, Творца истинного, перестал по разврату своему веровать? Всё одно что идолопоклонник (...)

— Ах ты, пьяная харя! Сам образа обдирает, да еще Бога проповедует!

— Я, видишь, Петр Степанович, говорю тебе это верно, что обдирает; но я только зеньчуг поснимал, и почему ты знаешь, может, и моя слеза пред горнилом Всевышнего в ту самую минуту преобразилась, за некую обиду мою, так как есть точь-в-точь самый сей сирота, не имея насущного даже пристанища. Ты знаешь ли по книгам, что некогда в древние времена некоторый купец, точь-в-точь с таким же слезным воздыханием и молитвой, у Пресвятой Богородицы с сияния перл похитил и потом всенародно с коленопреклонением всю сумму к самому подножию

возвратил, и Матерь Заступница пред всеми людьми его пеленой осенила, так что по этому предмету даже в ту пору чудо вышло и в государственные книги всё точь-в-точь через начальство велено записать. А ты пустил мышь, значит, надругался над самым Божиим перстом. И не будь ты природный мой господин, которого я, еще отроком бывши, на руках наших нашивал, то как есть тебя теперича порешил бы, даже с места сего не сходя!» (10, 428).

Ситуация, очень характерная для романов Достоевского: один преступник «читает мораль» другому. Федька оправдывает себя тем, что снял только жемчуг, т. е. только внешнее украшение иконы, и тем, что сделал это по необходимости, от голода и бедности, саму же икону оставил в неприкосновенности. По сравнению с Петром Верховенским Федька оказывается более осведомленным и подготовленным в области иконопочитания. Комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в примечании к этому эпизоду отмечают, что источник христианской легенды о ризе Богородицы, пересказанной Федькой, установить не удалось (12, 363). Но Федька, вернее Достоевский, позаимствовал эту легенду из сборника русских народных сказок Афанасьева. Там повествуется об одном богатом купце, который неожиданно разорился и никак не мог снова встать на ноги. Далее легенда гласит:

«Стал он (купец. — *В. Л.*) ходить в церкву, стал просить помочи у иконы Божией Матери. Просит раз, другой и третий — икона все не дает помочи. Он осердился и говорит: „А когда так!..” И вздумалось ему: „Дай-ка я сниму с нее серебряную ризу”. Улучил время, когда в церкви никого не было, и снял с образа ризу, смял ее в комок и продал ее серебряннику. На те деньги опять стал торговать и расторговался в пять лет так, что лучше прежнего стал жить. Как-то и вспомнил: „Что ж я — снял с Божьей Матери ризу, а новую-то не сделал!” Заказал серебряннику ризу на образ и дал ему мерку. Серебрянник скоро ее изготовил, принес, отдает купцу. Тот взял ризу, пошел в церкву, и никто не заметил, как он одел ее на икону. А риза-то оказалась гораздо лучше прежней. Собираются прихожане в церкву, видят: риза не та. Сказали священнику, и тот удивляется: „Как же это могло случиться?” А во все время, когда икона стояла без ризы, никто того не видел; всем казалось, что она стоит в окладе; иные даже к ней прикладывались и ничего не заметили. Только тогда все и открылось, как появилась на иконе новая риза и как сам купец покаялся перед священником».<sup>13</sup>

Это сказание очень характерно для народного понимания иконы. Фактически кража серебряного оклада с иконы объясняется как помощь Богородицы купцу. В чем она выражается? Во-первых, икона позволила снять с себя оклад. В сказаниях о

<sup>13</sup> Народные сказки А. Н. Афанасьева: В 3-х т. М., 1986. Т. 3. С. 289.

чудотворных иконах часто встречаются случаи, когда икона за попытку дотронуться до себя, даже за набрежное отношение к себе — наказывает болезнью, неподвижностью, слепотой, немотой. Здесь же икона не наказывает купца. Во-вторых, икона покрывает его преступление: ведь в течение нескольких лет никто даже не заметил, что риза отсутствует. Икона совершает чудо видимого всеми наличия ризы при фактическом ее отсутствии. И конец легенды вполне благочестив. Купец заказывает новую ризу, краше прежней, кается перед священником в своем поступке, и тогда открывается милость Пресвятой Богородицы к купцу. Воровство оказывается не воровством, а исполнением молитвенного прошения купца о помощи.

В пересказе этого сказания Федькой ухвачено главное: он разделяет внешнее и внутреннее в иконопочитании, внутреннее и внешнее в вере. Верующий человек может совершить преступление, но при этом он знает, что совершает преступление, готов понести заслуженную кару, даже ждет этой кары, чтобы хоть немного облегчить совесть (это одна из излюбленных идей писателя). Такому преступнику Достоевский не только в этом романе, но и в других<sup>14</sup> противопоставляет преступника, который *разрешает* себе (или ему разрешают) преступление «по совести». У него нет угрызений совести; его мировоззрение, идеологические посылки позволяют ему ради каких-либо «высоких» дальних целей совершить преступление. Для Федьки же не может быть «дозволенного» преступления. Евангельская заповедь для него — закон, который он может *нарушить*, но который никто не может *отменить*, от соблюдения которого никто не может освободить.<sup>15</sup> Кровь «по совести» для него невозможна, и преступление — всегда преступление.

Названные Федькой две причины его преступления оставим на его совести: он верит в Бога и надеется, что Господь простит ему даже этот великий грех святотатства. Федька чувствует себя преступником, и это для Достоевского главное. А вот чувствует ли себя преступником Петр Верховенский (или Лямшин)? — Совершенно очевидно, что нет. Он «право имеет» на преступление. И именно в этом обвиняет его Федька. Верховенский кощунствует по отношению к Промыслу Божию, проявляющему свою заботу о человеке и через чудотворные иконы. В некотором запале Федька даже готов совершить еще одно преступление — лишить жизни своего бывшего господина за такое кощунство. Это тем более примечательно, что он был первым, кто совершил преступление в отношении иконы.

---

<sup>14</sup> Мы имеем в виду прежде всего романы «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы».

<sup>15</sup> «Он может страшно упасть, — пишет Достоевский о русском народе в «Дневнике писателя», — но в моменты самого полного своего безобразия он всегда будет помнить, что он всего только безобразник и более ничего; но что есть где-то высшая правда и что эта правда выше всего» (21, 58).

Можно даже сказать, что он как бы открыл путь для совершения второго преступления.

Обратим внимание и на такой немаловажный факт: Федька обвиняет Верховенского в том, что тот пустил мышь в разбитый киот с иконой Богородицы. Но читатель из романа знает, что мышь пустил туда Лямшин, а не Верховенский. Но для Федьки главный преступник не тот, кто *сделал*, а тот, кто идейно вдохновил и *позволил* совершить преступление «по совести». Вспомним, что Смердяков считает главным убийцей не себя, а Ивана Карамазова и несколько раз кричит ему об этом в глаза: «Ты убил!» (15, 61, 63). Лямшин лишь исполнитель; такие исполнители всегда найдутся, но они ничего не могут сделать, пока их не подбодрят и не направят, такие как Иван Карамазов или Петр Верховенский. Для Федьки, без всякого сомнения, кощунство, надругательство над иконой совершил прежде всего «идейный вдохновитель» Петр Верховенский.

Разница между двумя преступниками (Федькой и Лямшиным) подчеркнута Достоевским и их уходом из жизни. Федьку убивает, по слухам, его собрат по ужасному ремеслу — грабитель и убийца Фомка. Федька кончает жизнь как убиенный, с раскаянием, принесенным в светлые минуты жизни. Лямшин же участвует в убийстве Шатова, а потом выдает начальству всех сообщников по преступлению и при этом ведет себя исключительно низко. А началось с того, что он пустил мышь в киот с иконой.

**«Я разбил образ».** Такая запись и подобная ей («раскалывает образ», «разбивает образ» и чаще всего «рубка образов») встречаются в подготовительных материалах к «Подростку» более двадцати раз (17, 271—272). Этой сцене писатель придавал очень важное значение.<sup>16</sup>

Погребение странника Макара Ивановича пришлось на день рождения матери Аркадия — главного героя романа. После похорон семья с Татьяной Павловной собралась в гостиную как бы в ожидании чего-то. Лиза не сомневается, что напряжение вызвано ожиданием Версилова. Тогда же Аркадий обращает внимание на икону. «На особом круглом столике, — рассказывает он, — лежал как бы приготовленный к чему-то образ — древняя икона, без ризы, но лишь с венчиками на главных святых, которых изображено было двое. Образ этот принадлежал Макару Ивановичу — об этом я знал и знал тоже, что покойник никогда не расставался с этой иконой и считал ее чудотворною. Татьяна Павловна несколько раз на нее взглядывала» (13, 407). На иконе изображены двое святых с золочеными венчиками над головами, что сразу отсылает нас к взаимоотношениям Версилова и матери

---

<sup>16</sup> В романе «Бесы» один подпоручик выбрасывает из квартиры образа, а одну икону разрубает топором; позже он наказан за это сумасшествием. С этим подпоручиком пирувал в свое время Петр Верховенский, которого Федька обвиняет в кощунстве по отношению к иконе (10, 269, 273).

Подростка. В своем предсмертном слове Макар Иванович напомнил Версилову о данном в свое время «дворянском слове» — обещании жениться на Софье Андреевне.

Мать просит Аркадия прочитать что-нибудь из Евангелия. Подросток выбирает св. апостола Луку. Случайно ли? Ведь евангелист Лука, по православному преданию, был и иконописцем. Так иконный мотив углубляется. Идет тихий разговор о покойном, хотя не забыт и день рождения Софьи Андреевны, но подспудно внимание всех приковано к иконе, даже Татьяна Павловна взглядывает на нее несколько раз как бы в предчувствии, что она должна сыграть в этот вечер немаловажную роль. Именно Татьяна Павловна, всегда уравновешенная, первой не выдерживает смутного напряжения:

« — Слушай Софья, — сказала она вдруг, переменяя разговор, — чем иконе лежать — не поставить ли ее на столе же, прислоня к стене, и не зажечь ли пред ней лампадку?

— Нет, лучше так, как теперь, — сказала мама.

— А и впрямь. А то много торжества покажется...» (там же).

Аркадий остался в некотором недоумении от этой сцены. «Я тогда ничего не понял, — рассказывает он, — но дело состояло в том, что этот образ давно уже завещан был Макаром Ивановичем, на словах, Андрею Петровичу (Версилову), и мама готовилась теперь передать его» (там же).

В этом эпизоде знаменательно каждое слово, каждое движение души героев. Как потом выясняется, нехорошие предчувствия не обманывают Татьяну Павловну. *Лежащая* на столе икона — лишь произведение искусства или предмет культа, который можно признавать или почитать, либо не признавать, отказывая в почитании. Татьяна Павловна как бы заранее хочет защитить образ от возможного поругания: ведь одно дело взять икону со стола как лежащий предмет, другое — взять в руки икону, которая стоит, а перед ней теплится лампада: икона должна *стоять*, а не висеть и тем более не лежать.

Отношение Версилова к иконам обе женщины (и Софья Андреевна, и Татьяна Павловна) знают. Аркадий так описывает гостиную: «В этой же комнате в углу висел большой киот с старинными фамильными образами, из которых на одном (всех святых) была большая вызолоченная серебряная риза, та самая, которую хотели закладывать,<sup>17</sup> а на другом (на образе Божьей Матери) — риза бархатная, вышитая жемчугом. Перед образами висела лампадка, зажигавшаяся под каждый праздник. *Версил*ов к образам, в смысле их значения, был очевидно равнодушен (курсив мой. — В. Л.) и только морщился иногда, видимо сдерживая себя, от отраженного от золоченой ризы света лампадки, слегка жалуясь, что это вредит его зрению, но всё же не мешал матери

---

<sup>17</sup> Именно эту ризу хотели заложить по причине бедности и нехватки денег тайком от Версилова.

зажигать» (13, 82). Опасения Татьяны Павловны носят двойственный характер: с одной стороны, она опасается поругания иконы, с другой — боится слишком торжественно обставить вручение иконы Версилову, для которого икона не имеет того значения, которое ей придают все остальные, и прежде всего две женщины. Для Софьи Андреевны передача образа с изображенными на нем двумя святыми имеет важнейшее значение: если Версиллов примет икону, то тем самым он как бы выразит согласие исполнить завещание Макара Ивановича и жениться на ней. Но Софья Андреевна спокойно отказывается от предложения Татьяны Павловны. В своей безграничной вере она решается положиться на волю Божию по народной поговорке: чему быть, того не миновать.

Когда Версиллов приходит, то садится рядом со столиком, на котором лежит икона. Через некоторое время он замечает ее.

« — Что это у вас за образ? А, покойников, помню. Он у него родовой, дедовский; он весь век с ним не расставался; знаю, помню, он мне его завещал; очень припоминаю... и, кажется, раскольничий...<sup>18</sup> дайте-ка взглянуть.

Он взял икону в руку, поднес к свече и пристально оглядел ее, но, продержав лишь несколько секунд, положил на стол, уже *перед собою* (курсив мой. — В. Л.)» (13, 408). Версиллов лишь подтверждает то, что было сказано ранее об этой иконе другими: образ ценен своей древностью и дорог своей «родовой» принадлежностью; завещан он именно Версиллову, поругание этой иконы распространилось бы и на покойного.

Версиллов говорит о своей раздвоенности, о свойстве «нехотеть», чем приводит в беспокойство уже всех, в том числе и оставшуюся до сих пор в тени Лизу. И опять обращается к иконе.

« — Знаешь, Соня, вот я взял опять образ (он взял его и вертел в руках), и знаешь, мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половинки — ни больше, ни меньше (...)

— Андрей Петрович! — вскрикнула мама, всплеснув руками.

— Оставь, оставь образ, Андрей Петрович, оставь, положи! — вскричала Татьяна Павловна». Далее Версиллов сообщает, что отправляется странствовать, и продолжает, обращаясь к Софье Андреевне:

« — Верь, Соня, что я пришел к тебе теперь как к ангелу, а вовсе не как к врагу: какой ты мне враг, какой ты мне враг! Не подумай, что с тем, чтоб разбить этот образ, потому что, знаешь ли что, Соня, мне все-таки ведь хочется разбить...

Когда Татьяна Павловна перед тем вскрикнула: „Оставь образ!“ — то выхватила икону из его рук и держала в своей руке. Вдруг он, с последним словом своим, стремительно вскочил,

---

<sup>18</sup> Под «раскольничьим» здесь разумеется древность образа, его дониконовское происхождение.

мгновенно выхватил образ из рук Татьяны и, свирепо размахнувшись, изо всех сил ударил его об угол изразцовой печки. Образ раскололся ровно на два куска... {...}

— Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так, чтоб разбить... {...} А впрочем, прими хоть и за аллегория; ведь это непременно было так!..» (13, 409).

Версиров находится в состоянии наваждения и частично осознает это. Он хочет разбить икону, но главное для него — уверенность, что икона расколется именно на две части «ни больше, ни меньше». Греховность и кощунство действия для Версирова отходят на второй план, на первый план выступает символический характер этого действия, который он называет «аллегорией». Вначале Версиров говорит, что он разбил икону, просто так, «чтобы разбить», т. е. совершить кощунство, но тут же исправляет себя: все же это была «аллегория».

Все присутствующие эту «аллегория» относят только к паре «Версиров—мать Аркадия», истолковывают ее как выражение нежелания Версирова исполнить завет владельца иконы Макара Ивановича — жениться на Софье Андреевне. Но голова и сердце Версирова заняты в это время другой парой: «он—Катерина Николаевна». Незадолго до того как разбить икону, он сделал предложение Катерине Николаевне (это после «дворянского слова», данного покойному Макару Ивановичу «покрыть грех венцом»<sup>19</sup> — женитьбой). Его сверхвозбужденное состояние объясняется стечением многих обстоятельств: кончина Макара Ивановича и, следовательно, приспевшая необходимость внести ясность в отношения с матерью Аркадия; день рождения Софьи Андреевны; получение иконы-завещания Макара Ивановича с изображением именно *двух* святых в одном иконном поле; предложение, сделанное накануне Катерине Николаевне (а не Софье Андреевне); напряженное ожидание ответа от нее и предчувствие отказа; наконец, лихорадочное нетерпение увидеть Катерину Николаевну, согласившуюся прийти этим вечером на свидание. Версиров разбивает икону, видя перед собой Катерину Николаевну. Это кощунственное действие — бунт бессилия в предчувствии отказа со стороны любившей его некогда Катерины Николаевны, отчаянный разрыв с ней, но не потому, что Версиров нашел в себе силы порвать эти отношения ради Софьи Андреевны, а потому, что «Бог не захотел». И Версиров как бы мстит Всевышнему таким низким и кощунственным способом.<sup>20</sup> Подросток не случайно под-

---

<sup>19</sup> Примечательное и не случайное у Достоевского совпадение: икона украшена только двумя позолоченными венцами на месте нимбов, а Версиров обещал Макару Ивановичу покрыть грех *венцом*.

<sup>20</sup> Возможно, у Достоевского здесь мы сталкиваемся с мотивом «наказания иконы». Случай языческого отношения к иконе, как к идолу, в том числе различных способов наказания иконы, когда святой, изображенный на ней, «не услышал» и не исполнил прошения, приводит по разным источникам Б. А. Успенский (см.: *Успенский Б. А. Филологические разыскания...* С. 182).



тверждает, что «это была *аллегория* и что ему (Версилу. — В. Л.) непременно хотелось с чем-то покончить, как с этим образом» (13, 410). И он «покончил» свои отношения с Катериной Николаевной, но не с матерью Подростка. Выбегая из комнаты, Версильов бросает Софье Андреевне: «А все-таки к тебе вернусь, к последнему ангелу!» (13, 409). Она с недоверием к этим словам просит его вернуться, чтобы проститься, но Татьяна Павловна с уверенностью подтверждает слова Версильова: он вернется. Икона разлетается на две части, но Версильов после свидания с Катериной Николаевной возвращается к Софье Андреевне.

Кошунство Версильова по отношению к иконе у Достоевского приобретает и еще одно значение. Оно выражено сначала самим Версильовым, а затем устами его сына, который видит в происшедшем свидетельство раздвоения своего отца. В объяснениях случившегося появляется тема «двойника». Аркадий даже уверен (и так и описывает это событие другим), что в тот момент «„двойник“ был (...) несомненно подле него» (13, 410). Итак, расколотый образ — это также символ «расколотого» сознания Версильова, его дwoящейся в своих стремлениях души. В первоначальных планах Достоевского он должен был даже не расколоть икону, а разрубить несколько икон, а вслед за тем покончить жизнь самоубийством (16, 35). В черновиках имеется и такой вариант. До эпизода с иконой Версильов «среди страстной веры» показывает вдруг «насмешливый скептицизм», а после кошунства говорит Подростку: «Если б я был без веры, как же бы я мог прожить» (16, 59). Раскалывание Версильовым образа приобретает у Достоевского важнейшее значение не только для понимания характера Версильова десятой главы, но и для интерпретации всей третьей части романа.

**Благообразие, образование и просвещение.** Герою романа «Подросток» не нравится то окружение, в котором он оказался. Познакомившись с Макаром Ивановичем, он находит причину своего недовольства и нужное слово: «Я их никого не люблю: у них нет благообразия... Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду, я с вами пойду...» (13, 291). Косвенно Подросток утверждает, что он нашел благообразие в Макаре Ивановиче.<sup>21</sup> С этой минуты он решает искать в жизни только благообразия.

Позже о благообразии говорит и сам Макар Иванович. Когда его спрашивают о безбожниках, он предлагает различать настоящих безбожников, которые приходят с именем Божиим на устах, и атеистов, отрицателей и низвергателей Бога, которых старец предлагает называть «суетливыми», т. е. предавшимися суете, и «идолопоклонниками», ибо, отвергнув Бога, они поклоняются деревянным, золотым или «мысленным» идолам. И важной приметой таких людей Макар Иванович считает отсутствие благообразия: «благообразия не имеют, даже не хотят сего» (13, 302).

---

<sup>21</sup> Позже Подросток говорит матери о лежащем в гробу Макаре Ивановиче: «Какой спокойный, благообразный лик у него, мама!» (13, 392).

«Это совпадение слов» открывает глаза Подростку, он понимает причины постоянного беспокойства в своей душе: «Я как раз вчера и все дни этим словом мучился... да и всю жизнь мою мучился, только прежде не знал, о чем» (13, 305).<sup>22</sup> Итак, понятие «благообразие» настолько интересно, важно и даже мучительно, что может захватить всю жизнь человека. Что же такое благообразие?

Человек сотворен по образу Божию (Быт. 1, 26), человек прежде всего богообразен. Человеческая личность, человеческое «я» — это прежде всего «я-образ» Божий, «я-икона» Божия. Адам до грехопадения являл собой это богообразие человеческое, являл собой живую икону Божию (в греческой Библии употреблено слово εἰκών: Бог сотворил человека «по иконе Своей»). Если ныне человек не видит этого богообразия, говорить же склонен скорее о звероподобии человека, то это результат грехопадения. Грехопадение исказило образ Божий в человеке, затмило его, а последующие, наслаивающиеся друг на друга грехи загнали последний образ в последние глубины человеческого существа. Адам видел Бога и разговаривал с Ним, образ был в постоянном общении с Первообразом. Ныне человек, затмивший в себе образ Божий, не только не способен видеть Бога и общаться с Ним, но и не верит в его существование. Опыт Адамова непосредственного Богообщения отвергнут и предан забвению.<sup>23</sup>

Вместе с *бogo-образ-ием* предано забвению и *благо-образ-ие*. Благой — значит одновременно «добрый» и «радостный». Благообразный человек — это человек, победивший в себе зло добром, это человек, стяжавший радость веры в Бога и радость Богообщения. Вера и внутренняя духовная радость способны преобразить человека. Как писал Достоевский, «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал» (20, 174). Образ Божий обретает в человеке первоначальную райскую чистоту, человек постепенно становится благообразным, богоподобным.

Но что есть образ Божий? Апостол Павел говорит, что Сын Божий есть «Образ (εἰκών) Бога невидимого» (Кол. 1, 15). Итак, восстановление в себе образа Божия — это восстановление образа Христова, своего христообразия, своего богочеловеческого призвания. Для Достоевского учение Христа неотделимо от Его

---

<sup>22</sup> В подготовительных материалах к «Подростку» писатель более десяти раз упоминает о проблеме благообразия. Одна из записей особенно характерна: «Тоска по благообразию. Благообразие в апогее после *исповеди* Версилова» (16, 368). Тема благообразия не раз возникает и в других романах Достоевского, например в «Идиоте» и «Братьях Карамазовых».

<sup>23</sup> В этом плане кощунство Версилова над иконой, подаренной ему благообразным Макаром Ивановичем, приобретает еще один, может быть, самый глубокий смысл. Икону очень часто и в обиходе, и в книжном языке называют образом. Итак, Версилов разбивает образ Божий, ибо святые, изображенные на иконе, являют собой этот восстановленный образ. Версилов тем самым бунтует против образа Божия в себе, против благообразия, против Бога.

образа, как он дан в Евангелии. Второе для Достоевского даже важнее первого: «главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» (11, 192). Верность образа Христова — гарантия верности учения. Образ Христов приводит в согласие кажущиеся противоречия в учении, дает возможность восполнить недостающее, помогает правильно истолковать отдельные части и учение в целом. Образ Христов — для Достоевского и источник духовной жизненной силы и нравственности: «Из образа Того, Кому поклоняюсь, почерпаю и дух Его, а стало быть, и всё нравственное бытие мое» (11, 189). В бережном хранении образа Христова видел Достоевский главную особенность православия: «Православие заключает в себе образ Иисуса Христа» (11, 185). В другом месте писатель задается вопросом: «Не в православии ли одном сохранился божественный лик Христа во всей чистоте?» (21, 59). Нам кажется, эти слова великого писателя следует понимать не как упрек католичеству, а как констатацию двух подходов в христологии: от Образа Богочеловека к его учению (православие) и от учения Христова к Его Образу (католичество).

Каковы главные приметы благообразного человека, по Макару Ивановичу? Во-первых, вера в Бога, что дает «легкое сердце» и внутреннее спокойствие. Такой человек принимает все, что с ним случается, — и добро, и несчастье — с одинаковой уверенностью, что все ниспослано Богом. Во-вторых, благообразный человек выделяется веселием, радостью. Макар Иванович даже замечает, в адрес лечившего его доктора, что веселый человек не может быть безбожником (13, 301). Очевидно, для Макара Ивановича веселый человек приемлет мир, сотворенный Богом, и тем самым косвенно признает существование Творца и даже выражает ему благодарность.

Чуть позже Достоевский уточняет свое понимание веселия. Аркадий отмечает, что «больше всего он (Макар Иванович) любил умиление» (13, 309). Об умилении писали почти все св. Отцы. Умиление есть радость, страstorенная печалью, или печаль, страstorенная радостью. Это радость о Боге и печаль о своих грехах. Макару Ивановичу такое святоотеческое понимание умиления хорошо известно. В своем предсмертном прощальном слове он говорит: «С годами печаль как бы с радостью вместе смешивается, в воздыхание светлое преобразуется» (13, 330). Это светлое воздыхание св. Отцы, среди которых преподобный Ефрем Сирин, преподобный Иоанн Лествичник, называли одним словом — *радостопечалие* (χαρμολυπη). Радостопечалие, умиление — это идеальное состояние души и внешнего вида христианина, это одна из важных примет благообразия.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Имя Макар, что не раз отмечалось, в переводе с греческого значит «блаженный», «счастливый», «благоденствующий», что отсылает нас к заповедям блаженства из Нагорной проповеди Спасителя (Мф. 5, 1—12). Этимологию слова μακάριος подробно разбирает отец Павел Флоренский (см.: *Флоренский П., свящ. Столп и утверждение истины*. М., 1914. С. 185—190).

А что противостоит у Достоевского благообразию? Отец Павел Флоренский писал: «Достоевскому нужен кабак или притон, или ночлежка, или преступное сборище, по меньшей мере вокзал, вообще, где уже уничтожено благообразие».<sup>25</sup> Там, где оно уничтожено, подавлено, во всей своей злобной и агрессивной силе выступает безобразие, т. е. утеря образа Божия в себе, без-*образ*-ие, без-*образ*-ность, неиконичность. Достоевский противопоставлял благообразие и безобразие не только в романах, но и в «Дневнике писателя»,<sup>26</sup> очевидно, что для него это была принципиальная и мировоззренческая дилемма, а не игра слов.

Преподобный Феодор Студит в своих наставлениях призывал насельников своего монастыря: «Не преложим света нашего в тьму; не превратим красоты нашей в безобразие; не отвратим лица нашего от Бога, чтоб обратить его на срамную *образину* греха... (курсив мой. — В. Л.)».<sup>27</sup> Без-образие должно понимать не в онтологическом плане, ибо образ Божий в человеке неуничтожим,<sup>28</sup> но в плане его предельного искажения грехом и потемнение от соработничества врагу. Безобразный человек — это не человек, не имеющий образа, а отрицающий само его существование в себе и тем самым превращающий образ в образину, по меткому слову преподобного Феодора. Макаар Иванович называл главные приметы благообразия (вера, легкое сердце, спокойствие, духовное веселие), он же отмечает и главные признаки безобразия: идолопоклонство, суетливость, скуку, тоску и мучение. Это мучение проистекает оттого, что человек хочет и не может уничтожить в себе неуничтожимое — превечный образ Божий.

Человек несет ответственность за сохранение чистоты образа Божия в себе. Устами старца Зосимы Достоевский поучает: «На всяк день и час, на всякую минуту ходи около себя и смотри за собой, *чтоб образ твой был благолепен* (курсив мой. — В. Л.). Вот ты прошел мимо малого ребенка, прошел злобный, со скверным словом, с гневливою душой; ты и не приметил, может, ребенка-то, а он видел тебя, и образ твой, неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался» (14, 289—290). У Макара Ивановича — благообразие, у старца Зосимы — благолепие. Но смысл всех этих сопоставлений и противопоставлений у Достоевского один. Хочет он того или нет, но каждый человек — проповедник. Человек проповедует образом Божиим в себе. Если он являет миру образ свой чистым и сияющим, благообразным и благолепным, если он выявляет в лице лик, если становится

---

<sup>25</sup> Флоренский П., *свящ.* Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловещких писем. Завещание. М., 1992. С. 70.

<sup>26</sup> См.: 16, 353, 365, 368, 378; 21, 36, 58—59.

<sup>27</sup> Добротолюбие. М., 1992. Т. 4. С. 328—329.

<sup>28</sup> Отец Павел Флоренский имеет в виду именно не онтологическое уничтожение образа, а потемнение образа в человеке до такой степени, что он становится невидим телесными очами.

живой иконой Божией, то это лучшая проповедь Христа и христианства. Сила ее в том, что это проповедь бессловесная, безмолвная, с ней невозможно спорить, ибо она свидетельствует, а не объясняет; являет и показывает, а не доказывает; это проповедь-свидетельство духовной красоты.<sup>29</sup> Именно такую молчаливую проповедь имел в виду Гоголь, когда рисовал идеал православного проповедника, который «должен выступить так перед народом, чтобы уже *от одного его смиренного вида* (курсив мой. — В. Л.)... все бы подвинулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело».<sup>30</sup> Предавая же образ свой на поругание, делая его «неприглядным», человек опять, пусть невольно, проповедует безобразие, как это делает, например, «безобразник» Федор Павлович Карамазов.

В одной из лучших книг о Достоевском, написанной сербским подвижником и богословом, архимандритом Иустином Поповичем, автор делит героев писателя на две большие группы: «христороликые», христорообразные — князь Мышкин, Макар Иванович, старец Зосима, Алеша и дьяволообразные — молодой Верховенский, Кириллов, Ставрогин и др.<sup>31</sup> В первых явственно просвечивает образ Божий, их идеал — Богочеловек; для других идеал — человекобог, почти все они носят какую-либо личину, которая все же не может скрыть «образину» греха с проступившими на ней явными чертами демонообразия, как например у Федора Павловича Карамазова.<sup>32</sup> К этому следовало бы добавить, что у Достоевского есть герои (и их большинство), которые остались в пограничной ситуации между благообразием и безобразием, герои, в душах которых болезненно сожительствоуют и уживаются безобразный идеал содомский и благообразный и вечный идеал Мадонны.

Позже Ю. И. Селезнев на этом же уровне и теми же словами противопоставил Макара Ивановича и Версилова: «Версилов — русское порождение общемирового „безобразия“, хаоса, всеобщей разьединенности, его утопия будущей мировой гармонии и должна противостоять этому безобразию; Макар — воплощение как раз „благообразия“, как отражения в его личности именно мировой гармонии, и не в будущем, а уже в настоящем: он как бы носит в себе тот „золотой век“, о ко-

<sup>29</sup> Именно это имел в виду отец Павел Флоренский, когда сказал крылатую фразу: «Христианин говорит телом своим» (Флоренский П., свящ. Соч.: В 4-х т. М., 1994. Т. 2. С. 449).

<sup>30</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1994. Т. 6. С. 34.

<sup>31</sup> См.: Попович И. Достоевский о Европе и Словенству. Београд, 1995. С. 17, 177, 248.

<sup>32</sup> В другой книге отец Иустин Попович пишет: «Всякий человек — иконописец, ибо он живописует свою душу, пишет в ней Бога или беса. Да, всякий человек — или богописец или бесописец: через боголюбие он становится богописцем, через грехолюбие — бесописцем. Ибо всякий грех несет в себе бесовский образ и неминуемо отпечатывает в душе человека свой образ. И так душа превращается в дьявольский иконостас» (Попович И., др. Догматика Православной Церкви. Книга трећа. Београд, 1978. С. 684; перевод мой. — В. Л.).

тором мечтает Версиров». <sup>33</sup> Как видим, для Селезнева термины «благообразие» и «безобразие» наполняются уже космическим и историософским смыслом, обретают эсхатологический характер. Очищение и восстановление в себе образа Божия невозможно замкнуть на своем «я», свести к делу личного спасения. Образ Божий и благообразие, воссиявшие в одном человеке, открывают путь в Царство Небесное и другим. Святость святых — лучшее этому свидетельство. Невольно вспоминаются слова великого подвижника Серафима Саровского — «Спаси себя сам, и вокруг тебя тысячи спасутся».

Какое отношение имеет безобразие к образованию? — Самое прямое. Достоевский пришел в восторг от одного «словца», слышанного им от каторжан. Он пишет: «„Образить“ — словцо народное: дать образ, восстановить в человеке образ человеческий. „Образить человека“, „ты хоть бы образил себя“, — говорят, напр(имер), долго пьянствующему» (24, 126—127). <sup>34</sup> Писатель использует это слово и в романе «Подросток», и в черновиках, призывая образовать, а в другом месте «образить» народ. Итак, *образование* в своем изначальном смысле — это восстановление в человеке *образа Божия*, по которому он сотворен Создателем, это преодоление всего греховного и темного, скрывающего образ Божий в человеке от него самого. Образование — это не приобретение определенной суммы общих или специальных знаний, а сознательное шествие по пути спасения, так чтобы в конце пути, как пишет авва Дорофей, вернуть образ Творцу таким же чистым и сияющим, каким его получил от Него при сотворении. <sup>35</sup>

Светлый, сияющий образ, вспомним преподобного Феодора Студита, ведет нас к вопросу о взаимосвязи образа и света, образования и просвещения. «...Выходит, что чем освещаемся, то самое и проклинаяем», — говорит Макарий Иванович об атеистах (13, 302). Человек освещается не солнцем, а Богом. Есть свет нетварный, божественный, воссиявший в первый день из самой Божественной Сущности, и есть свет физический, сотворенный Богом в четвертый день. Человек как природное существо нуждается в свете физическом, но про-*свет*-ить его (высветить изнутри, изгнав тьму греха и неверия) может только фаворский нетварный свет. Гоголь посвятил этой теме специальную главу в «Выбранных местах». <sup>36</sup> Он отмечает, что слово

---

<sup>33</sup> Селезнев Ю. И. Достоевский. М., 1985. С. 455. Интересно также отмеченное Селезневым противопоставление Версирова и Макария Ивановича как безобразного и душевно бездомного русского скитальца по Европе (о котором Достоевский подробно говорил в своей Речи о Пушкине) и благообразного странника по Святой Руси (см.: Селезнев Ю. И. Достоевский. С. 454).

<sup>34</sup> Слово «образить» приводит в своем словаре В. Даль, указывая следующие его значения: обделать, обработать, придать должный красивый вид, убрать, украсить, нарядить.

<sup>35</sup> Авва Дорофей. Душеполезные поучения и послания. Сергиев Посад, 1900. С. 194—195.

<sup>36</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 6. С. 68—71.

«просвещение» французскими материалистами взято у церкви. Просвещение в церковном понимании начинается с крещения младенца. Праздник Крещения или Богоявления Господня в богослужении называется Просвещением — это просвещение светом веры Христовой. И в богослужениях праздников Рождества Христова, Преображения Господня, Воскресения Христова и других свет божественный — онтологическая основа бытия — призывается на человека церковью. Достоевскому было близко такое церковное понимание просвещения. В одной из записных тетрадей он замечает: «Прочтите „Канон“ Андр(ея) Критского и *просветитесь* (курсив мой. — В. Л.). Народ много таких молитв знает, а не знает, так слушает» (24, 195). Очевидно, слова писателя направлены против тех, кто говорил о необразованности и непросвещенности народа и предлагал «образовать» и «просветить» его по западному образцу, т. е. подменить христианское содержание образования светским. Достоевский же и сам, и устами своих героев отстаивал христианское церковное понимание этих двух взаимосвязанных понятий.

**«Вера может пропасть».** Проповедовать без-*образ*-ие может и живопись. В базельском музее Достоевского поразила картина Ханса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос». Там же писатель, по воспоминаниям жены, сказал знаменательные слова, которые он вложил позже в уста князя Мышкина: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!». Собеседник князя Рогожин тут же охотно подтверждает: «Пропадет и то» (8, 182). Подробно об этой картине говорит в своей «исповеди» Ипполит в романе «Идиот». В своих рассуждениях он называет произведение немецкого художника «картиной Рогожина». Рассуждения Ипполита настолько характерны, что стоит их привести если не целиком, то с незначительными сокращениями.

«Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста (...). Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики

Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже Тот, Который побеждал и природу при жизни своей (...) И если б этот самый Учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы Сам Он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину.

Всё это мерещилось и мне отрывками, может быть действительно между бредом, иногда даже в образах (...) Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» (8, 338—340).<sup>37</sup>

Ответить на сомнения Ипполита нетрудно. Он утверждает, что Спаситель не мог победить законы природы, закон смерти. Но это есть фактическое отрицание воскресения Христова, а значит, христианства в целом. Все же рассмотрим к сомнению Ипполита. Действительно, Спаситель страдал на кресте не образно, а в полной мере. Этим замечанием Ипполит избегает ереси докетизма (от *греч.* δοκεω — казаться), представители которой учили о кажущемся, а не реальном человечестве Христа. Но описывая страдания и тело умершего, Ипполит тут же впадает в другую ересь. По учению церкви, в Иисусе Христе две природы — человеческая и Божественная — соединены «неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно». Ипполит же в своих рассуждениях разделяет две природы Богочеловека. Описание смерти Христа на кресте в Евангелиях свидетельствует как раз о Его единстве с Отцом. По воле Отца Он восходит на крест, крестом Он искупает человечество, в руки Отца Своего Он предаёт дух Свой. Евангелия рассказывают о воскресении Христовом и Его явлении ученикам. Да, в ответственный момент, в день распятия Учителя апостолы, за исключением Иоанна, бежали и оставили Его. Но по воскресении Спасителя ученики Его «обтекли всю вселенную», проповедуя Евангелие.

Мысль Ипполита о том, что Христос не смог победить смерть, не воскрес основана не на Евангелии, а лишь на субъективном впечатлении от картины Гольбейна (тут играет роль и смертельная болезнь Ипполита). Произведение внушает страх перед смертью и утверждает неумолимую обязательность законов природы для всех, даже для Богочеловека. Князь Мышкин прямо, а Ипполит косвенно воспринимают эту картину и истолковывают

---

<sup>37</sup> Здесь явная переключка с гоголевским «Портретом». Иконописец в монастыре также говорит сыну об образе силы, не имеющей образа. Только у Гоголя эта сила — «адский дух», а у Достоевского, вернее, Ипполита — всемогущая смерть.



ее как *антихристианскую проповедь*, способную подавить, разрушить в человеке веру в воскресение и бессмертие («чаю воскресения мертвых, — читаем в Символе веры, — и жизни будущего века»). Картина эта — *антииконична*.

Рассуждения Ипполита выявляют одну из важнейших и любимых идей писателя — огромное значение религиозного искусства, его в прямом смысле «потрясающее» влияние на душу человека (вспомним гоголевского иконописца, его портрет и написанную позже в монастыре икону). Художнику, особенно художнику, обратившемуся к христианским темам и сюжетам, надо быть очень осторожным: в погоне за внешними эффектами он может так изобразить какое-либо евангельское событие, что у созерцающего его произведение «вера может пропасть». В подтексте Достоевский хочет сказать, что искусство призвано укреплять веру в человеке.

Позже в «Дневнике писателя» Достоевский сам как бы отвечает Ипполиту. Свою рецензию на художественную выставку он заканчивает оценкой картины Н. Ге «Тайная вечеря»: «Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, — но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились Его друзья утешать Его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» (21, 76—77).

Главные замечания Достоевского следующие.

Это не тот Христос, которого мы знаем, а знаем мы Христа прежде всего из Евангелия. Если же речь идет об искусстве, то мы знаем Его по иконописным ликам Спасителя.

На картине не видно присутствия всей следовавшей истории христианства, а это обязательное условие для художника, берущегося за такой сюжет. На картине с изображением Христа все должно быть «соразмерно» и «пропорционально» будущему.

Художник, говорит Достоевский, стремится к реализму, но терпит крах, ибо слишком упрощенно понимает реализм — изображение «действительности, как она есть». «...Сущность вещей, — пишет Достоевский там же, — человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального» (21, 75). Этот упрек в боязни идеального адресован Достоевским всему так называемому критическому реализму, натурализму, «физиологии».<sup>38</sup> По Достоевскому, ис-

---

<sup>38</sup> Мы имеем в виду «Физиологию Петербурга», прежде всего, и произведения подобного характера.

тинный реализм не отрицает идеального, идеализма вообще, но даже обязательно предполагает его. Истинный реализм изображает событие «с прибавкою всего последующего развития», а значит, не может обойтись без идеального. «В картине же г-на Ге, — заканчивает статью Достоевский, — просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм» (21, 77).

То же самое писатель мог бы сказать и о картине Гольбейна: если это было так, как написано немецким художником, то как из этого могли произойти все последовавшие столетия христианства?! Это — антикона, это — живописный гимн непобедимости смерти. Но смерть Христова была лишь средством победить смерть. «Христос воскрес из мертвых *смертию смерть поправ*» — поется в пасхальном тропаре. В изображении *Распятия* должно в скрытом виде присутствовать *Воскресение*, в смерти необходимо изобразить зерно грядущей победы над смертью, как мы видим это в праздничном Распятии Дионисия из Павло-Обнорского монастыря.

Кроме того, картина должна говорить сама за себя, даже если убрать ее название. Снимем название у репинских «Бурлаков», врубелевского «Демона», нестеровского «Странника», — и в восприятии картины ничего не изменится. Назови Гольбейн свою картину «Мертвец», а Ге свою — «Ссора за ужином», так все споры вокруг этих картин и не возникли бы; отпали бы и поднятые Достоевским проблемы. Остались бы лишь живописные произведения, на которых «реалистично», натуралистично или физиологично изображаются некие люди. Тогда критика сколько угодно могла бы рассуждать о рисунке, о красках, об освещении в картине, о знании автором анатомии. Известность картинам такого рода доставляют не собственно их художественные достоинства, а их полемически «говорящие названия», в некотором смысле спекуляция (иногда не осознаваемая, часто осознанная) на названии, спекуляция на имени Христовом. Здесь название картины и ее содержание вольно или невольно приведены в противостояние. И именно это вызывает споры, доставляя известность художнику, порождает критическую литературу вокруг произведения.

Такая картина бесспорно является антиподом церковному образу. В иконе подобное противоречие между названием и содержанием невозможно. Имя соответствует изображенному, именуемому. Без надписания икона недействительна. Образ соотнесен с Первообразом не только по виду, но и по имени. Этого требует *художественный реализм иконы*.

Ипполит говорит о том, что до Гольбейна художники стремились сохранить «необыкновенную красоту» в лице Христа даже в мучениях; тем самым он как бы обвиняет художников в отсутствии правды, реализма. Но иконописцы искали как раз прежде всего правду, которая состоит в том, что, несмотря на эти

мучения и смерть, Христос воскрес, победил смерть и принес искупление роду человеческому. Картина же Гольбейна — полуправда, она насильственно останавливает событие на пятнице и знать не хочет, что за ней последовало «тридневное воскресение». Итак, живопись Гольбейна и его последователей, подражателей — не реалистична; истинный реализм, — изображение события в его полном объеме, — мы видим лишь на иконе. И в подтексте у Достоевского мы часто читаем эту мысль.