https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-53-72

МИСТАГОГИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА У ДОСТОЕВСКОГО: КНЯЗЬ-ХРИСТОС, СТРАННИК, СТАРЕЦ

Д. Ю. Дорофеев
Санкт-Петербургский горный университет, Россия
dandorof@rambler.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект №20-011-00385а «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре»

Статья написана на материале выступления автора на международном симпозиуме «Визуальная теология: темы и горизонты», проходившем в Новгородском государственном университете имени Ярослава Мудрого 29–30 сентября 2021 года. В исследовании актуализируется проблема визуального образа человека в эстетическом, чувственно-воспринимаемом, философско-антропологическом и религиозно-антропологическом контекстах. Автор обращается к творчеству Ф. М. Достоевского, 200 лет со дня рождения и 140 лет со дня смерти которого широко отмечаются в России и во всём мире. Основная задача статьи заключается в раскрытии и обосновании значимости целостного визуального образа таких героев романов «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы», как князь Мышкин, монах Тихон, странник Макар Иванович и старец Зосима. Образы этих персонажей имеют большое значение с точки зрения православной богословской, аскетической и мистической (исихастской) мысли. Статья начинается с критического анализа позиции М. М. Бахтина, который в своей интерпретации героев Достоевского абсолютизировал значение их устного диалогического слова как формы личного самосознания и тем самым очевидно недооценил значение визуального образа. Автор стремится показать, что для Достоевского важно не только то, как говорят его главные герои, но и то, как они выглядят, каков их целостный визуальный, эстетический образ, который, по мнению автора статьи, является непроизвольным способом проявления человеческой личности в её феноменальной форме. В дальнейшем автор подробно останавливается на каждом из указанных персонажей, выявляя как специфические черты их визуального образа, так и общие характеристики, которые определяются духом святоотеческой, аскетической и русской православной антропологии. Основой для понимания такого образа в статье выступает эстетика благообразной красоты русских старцев, пронизанной почитанием божественной красоты и тайны мира, истечением света, радостью жизни, молитвой, состраданием, открытостью людям и любовью к ним и к Богу. Образ таких людей приобщает к Богу не только и не столько словами, сколько уже одним своим видом, являя пример личностной визуально-православной коммуникации. Автор статьи предполагает на примере героев романов Достоевского раскрыть актуальность православной

визуальной антропологии для современного визуального персонализма и эстетики человеческого образа.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, православная визуальная антропология, визуальное богословие, визуальный образ, религиозная личность, русские старцы, русские странники, исихазм, визуальная коммуникация, обожение.

THE MYSTAGOGY OF THE VISUAL IMAGE AT DOSTOEVSKY: PRINCE-CHRIST, THE WANDERER, THE ELDER

Daniil Dorofeev
Saint-Petersburg Mining University, Russia
dandorof@rambler.ru

The article is written on the basis of the author's report at the International Symposium "Visual Theology. Themes and Horizons", held in Yaroslav-the-Wise Novgorod State University on September 29–30, 2021. The problem of a human visual image is actualized, considering it in aesthetic, sensual-perceived, philosophical and anthropological and religious and anthropological contexts. The author refers to the work of F. M. Dostoevsky, whose memorable dates – 200 years since the birth and 140 years since death - are widely famous events in Russia and all over the world in 2021. The main problem of the article is to disclose and justify the importance of a holistic visual image from the point of view of the Orthodox theological, ascetic and mystical (hesychast) thought of the heroes of the novels "Idiot", "Demons", "Teenager" and "Brothers Karamazov", like Prince Myshkin, Monk Tikhon, Wanderer Makar Ivanovich and Elder Zosima. The article begins with the critical analysis of the position of M. M. Bakhtin, who in his interpretation of Dostoevsky's heroes absolutized the importance of the dialogue as a form of personal self-consciousness and thereby obviously underestimated the importance of the visual image. The author strives to show that for Dostoevsky, not only in what the main characters say, but also in how they look, in their visual, holistic, aesthetic image, there is a way of manifesting human personality in her phenomenal form. Each character identifies both specific and general features of the visual image, determined by the spirit of the ancient, ascetic Russian Orthodox anthropology. The basis for understanding such image is the aesthetics of the beauty of Russian elders, permeated by honoring the divine beauty and mystery of the world, the expiration of light in their image, the joy of life, prayer, compassion, openness to people and love for them and God. The image of such people is leading to God not only and not only through words, but also by example of personal visual-orthodox communication. The article shows by the example of the heroes of Dostoevsky's novels the relevance of Orthodox visual anthropology to modern visual personalism and aesthetics of the human image.

Keywords: F. M. Dostoevsky, Orthodox visual anthropology and theology, visual image, personality, Russian elders, Russian wanderers, Hesychasm, visual perception and communication, theosis.

1

Открытие и широкое распространение в 80–90-е годы прошлого века творчества Михаила Михайловича Бахтина и особенно его работ о Достоевском в СССР, новой России и во всём мире[1] привело не только к новому импульсу в философском осмыслении наследия великого русского писателя, но и к вполне заслуженному признанию теоретических подходов и концептуального аппарата отечественного мыслителя. Более того, в какой-то момент стало замечаться чуть ли не повальное, скажем так, восторженное опьянение Бахтиным, благодаря которому все его теории, концепции, оценки стали приниматься «на ура», как окончательное и завершённое слово об истине, с которым не просто трудно, но непродуктивно, даже неприлично спорить, вступать в дискуссию и полноценный диалог. Произошло то, чего, наверное, больше всего боялся Бахтин – «*овнешнение*», *монологизация*, даже *догматизация* его живой мысли. Действительно, масштаб, значимость и продуктивность Бахтина таковы, что с ним не просто вступать в равноправный диалог, к которому он всё время призывал; гораздо легче стать его пассивным и далеко не всегда достойным «продолжателем», адептом, «механистически» использующим его подходы. Но трудно – не значит невозможно. Поэтому так ценен, например, опыт С. С. Аверинцева, который решился критически пересмотреть столь популярную и для многих незыблемую бахтинскую теорию смеха, вступив с Бахтиным в реальный диалог на эту тему[2].

В данной статье я хочу *начать* диалог с пониманием Бахтиным визуального образа у Достоевского. В своих книгах о Достоевском – в «Проблеме творчества Достоевского» и в более расширенном варианте «Проблем поэтики Достоевского» – Бахтин представляет свою концепцию героя у писателя и, шире, человека в целом[3]. Напомню совсем кратко, что Бахтин рассматривает образ героя Достоевского как полагаемый исключительного его, героя, словом результат его личного самосознания. Слово автора о герое – это «слово о слове» [Бахтин 1994, 57]; мы знаем о герое только

---

[1] На данный момент по объёму *мировой* библиографии Бахтин является, безусловно, самым известным отечественным мыслителем в мире: на начало 90-х годов список посвящённых ему работ только среди европейских (не русскоязычных) авторов составлял более 10 страниц [Hirschkop, Shepherd 1991, 195–213].

[2] «Он, наш общий учитель, никому не оставил возможности быть его “последователем” в тривиальном смысле этого слова. “Бахтинианство”, если о такой вещи вообще можно говорить, противоречит самой глубокой интенции бахтинской мысли. Выходя из согласия с Бахтиным, его не потеряешь; выходя из диалогической ситуации – потеряешь. Нас соединяют с ним не узы научной или даже философской традиции, не звенья школьного преемства, а нечто более лёгкое, более упругое, но и более прочное – вышеупомянутая нить разговора, его связность, удерживаемая на всех поворотах» [Аверинцев 2005, 342].

[3] Отметим, что глава о герое в более поздней книге «Проблемы поэтики Достоевского» вдвое больше, чем в книге 1928 года «Проблемы творчества Достоевского», но мы сейчас не акцентируем внимания на смысловые различия здесь, т. к. основная линия в интересующем нас вопросе в обоих сочинениях не меняется [Бахтин 1994, 45–58, 252–284].

через его самораскрытие в форме языкового самосознания, поэтому «мы его не видим, мы его слышим» [Бахтин 1994, 259]. Получается, что само понятие «образ», которое изначально, ещё в древнегреческих *eidos, eikon, idea*, имело значение визуальной, чувственно воспринимаемой формы, получив в дальнейшем существенное расширение по значению, у Достоевского в бахтинской интерпретации стало рассматриваться как исключительно определяемое словом. Получается, слово из *одной из* составляющих человеческого образа (и очень важной) становится здесь чуть ли единственным его содержанием. Визуальный же образ человека (внешность, причём в широком смысле слова) рассматривается как способ «овеществления человека» [Бахтин 1994, 269], его «характерологическая типичность», создающая устойчивый «опредмеченный» (или «овнешнённый») законченный образ героя [Бахтин 1994, 46]. Для Бахтина такая монологичная позиция автора, объективирующая героя в том числе на уровне его визуального образа, свойственна самому значимому оппоненту Достоевского в этом отношении – Льву Толстому с его выразительно подчёркиваемым ударением на «внешней наглядности» [Бахтин 1994, 279].

Вот с этой позицией Бахтина мы и хотим вступить в диалог. Очень показательно, что Бахтин, как хорошо всем известно, смог преодолеть классическую новоевропейскую монистическую и монологическую парадигму, предложив взамен неё *диалогическую и полифоническую*, но он не смог отказаться от абсолютного приоритета слова (пусть и диалогического, саморефлексирующего) над визуальным образом, слова, полагающего и подчиняющего себе образ без остатка. Для принципиального изменения этого положения придётся ждать конца XX – начала XXI века, когда, в частности, начнёт активно утверждаться визуальная антропология, теология и коммуникация, а визуальный эстетический образ человека обретёт заслуженную *суверенность*. В этом контексте мы и хотим остановиться на визуальном образе и в целом значении визуального восприятия конкретных героев Достоевского – князя Мышкина в «Идиоте», монаха Тихона в «Бесах», странника Макария Ивановича в «Подростке» и отца Зосимы в «Братьях Карамазовых»[4]. Выбор именно этих героев, конечно, не случаен, поскольку все они связаны с религиозным, православным пониманием человеческого образа, являясь художественным воплощением, каждый по своему, визуально-теологического, православно-антропологического понимания человека.

2

Если Тихона, Макария Ивановича и Зосиму можно охарактеризовать как *русских старцев*, отличающихся особой *благообразной красотой* [Дорофеев 2020, 5–21], то в отношении князя Мышкина здесь могут возникнуть закономерные вопросы. Конечно, Лев Николаевич не старец, ему всего 26 лет, он мирянин, князь, к тому же болен, и эта болезненность – важнейшая состав-

[4] При этом, конечно, визуально-пластический образ (например, язык мимики и жестов) очень значим для личностной характеристики и других героев [Белобровцева 1978, 195–204].

ляющая его личности[5]; и вообще его образ отличается неоднозначностью, амбивалентностью и неоднородностью, на что уже не раз обращали внимание, подчёркивая проблематичность его рассмотрения как некоего христианского образца (хотя на этот счёт могут быть и другие мнения, но это отдельная большая тема, и мы её здесь не касаемся).

Всё это так, но давайте не будем спешить с выводами. Именно после князя Мышкина (роман «Идиот» в основном писался в 1868 году) Достоевский обращается к образам монаха Тихона в «Бесах», странника Макария Ивановича в «Подростке» и отца Зосимы в «Братьях Карамазовых». Иначе говоря, «Идиот» можно рассматривать как роман, благодаря которому писатель обратился к образам русских старцев и в целом к *православному пониманию красоты, преображения и обожения человека*. И отнюдь не случайно, что именно Мышкин говорит о том, что «*красота спасёт мир*», ведь именно феноменальная, телесная красота, свидетельствуя о красоте духовной и выражая её, воплощает ключевой для православия принцип филокалии (philokalia), когда Бог в образе причастного ему человека уже не *доказуется, а «показуется»*, тем самым приобщая к Себе людей одним «эстетическим» видом[6].

Известно, что в образе Мышкина Достоевский хотел воплотить, по его собственным словам, «прекрасно положительного человека», каким для православного христианина может являться только Христос. Показательно, что в своих черновиках Достоевский трижды называет Мышкина «Князь Христос» [Достоевский 1974, 246, 249, 253]. Вторым Христом быть нельзя, но можно максимально полно воплотить в себе и в своём целостном (внутреннем и внешнем) образе заветы и принципы Богочеловека. Образ Мышкина весь проникнут открытостью, любовью и состраданием к людям, главными заветами христианства, без которых ничто (посты, посещение церкви, «правильные» поступки и т. п.) не имеет смысла – недаром Достоевский записывает в черновиках романа, что «сострадание – всё христианство» [Достоевский 1974, 270]. Но в этом же есть корни трагедии – *его собственной*, поскольку, хотя Мышкин и оказывает на всех сильное впечатление, его чувства к людям не приносят им покоя, света и истины; да и людей, перестающих с ним непосредственно общаться, не особенно преобразуют (пожалуй, более всего воздействие образа князя сказывается на Елизавете Петровне, генеральше Епанчиной). И трагедии *мира* – поскольку он, в своём нынешнем состоянии, не смог откликнуться, открыться, поддержать, если угодно, этого «человека Божия», предстающего в его оценке если не жалким, то смешным и наивным юродивым.

---

[5] Причём чрезвычайно важно, что болезнь Мышкина, эпилепсия, принципиально иначе характеризует его личность, чем болезни старцев, связанные, как мы увидим ниже, с ревматизмом ног: если в первом случае болезнь во многом определяет склад человека, то во втором случае болезнь является естественным следствием определённого образа жизни, выбранного им самим для себя. Даже будучи больными, старцы воплощают здоровый и радостный образ, тогда как Мышкин, даже будучи относительно здоров, несёт в себе болезнь, существуя в режиме *между приступами*.

[6] Подробней о значении филокалии в контексте эстетики человеческого образа и православной визуально-персоналистической антропологии см. нашу статью: Дорофеев 2020 а, 16–41.

Неудивительно, что Мышкин оказывается *чужим в этом мире и чуждым этому миру*, хотя мужественно и самозабвенно, находясь в нём, идёт ему навстречу, проповедуя собой, своим образом и всей своей краткой жизнью заветы христианской любви. Причём, отмечает Достоевский, причина этого не в том, что он смешон, как это есть в случае с Дон Кихотом и Пиквиком, а в том, что он *невинен*, и эта невинность *бессильна* помочь людям [Достоевский 1974, 239–241]. Болезнь Мышкина есть ведь тоже выражение этого неустранимого (на данный момент) его конфликта с миром, его инаковости в этом мире; поэтому Достоевский и в романе, и в своих черновиках несколько раз называет своего героя *юродивым* [Достоевский 1974, 200–201, 251]. Действительно, Мышкин *непроизвольный юродивый*, и это, пожалуй, даже более точная характеристика его образа, чем «идиот», учитывая специфические языковые коннотации этого слова.

Интересно, что в раннем христианстве Иисуса Христа описывали как невзрачного, малого ростом, некрасивого, «без благородства в личности» (так писали язычник Цельс и христианин Тертуллиан), в чём выражалось для христиан предельное божественное самоумаление, смирение и самоуничижение. Но есть и апокрифические источники (послание Лентула), которые сообщают о красоте Христа, что «лицо Его было весьма прекрасно» [Деревенский 2016, 445–447]. Князь Мышкин также не обладал формальными атрибутами красоты по «Канону Поликлета». Но при этом Достоевский, довольно подробно описывая внешность Мышкина в самом начале романа, называет его лицо «приятным», а внешность «замечательной» (возможно, в смысле «выделяющейся»). Кстати, значимость для Достоевского *лица* Мышкина, центральной составляющей образа любого человека, проявляется и в том, что в своих черновиках он несколько раз записывает, причём иногда выделяя даже крупными буквами, «Лицо Идиота», отмечая: «Надо: мастерски выставить лицо Идиота» [Достоевский 1974, 201, 208]. Очевидно, что такой акцентуации на визуальном образе лица не было бы, если бы Достоевскому он не был так значим. Лицо, весь образ Мышкина будет притягивать в романе всех, кто с ним общается, не в малой степени, конечно, по причине указанной инаковости, отличительности, непривычности (в этом падшем мире) его образа, но также и потому, что в нём люди встречали то, что пробуждало в них, по выражению Достоевского, «человека в человеке», то, что было в них лучшего, что было образом Бога в них и чего они даже стыдились и что они забывали.

Образ – это не формально-безличные отдельные характеристики внешности, а *манифестация глубинной личностности человека*, которая проявляется во всей его эстетической, чувственно-воспринимаемой целостности. Достоевский не раз в романе подчёркивает, что в Мышкине жесты, мимика, положение тела, движение, короче, весь спектр визуально-пластической составляющей образа органично, непроизвольно, спонтанно, целостно раскрывает его глубинную личностность [Белобровцева 1978, 202–204]. Такая целостность, связность внутреннего и внешнего в феноменальном образе, отсутствие разорванности и самоотчуждения, что характеризует многих

главных героев Достоевского, несомненно, роднит Мышкина с русскими старцами.

Что же ещё сближает князя Льва Николаевича со старцами, какие его качества? Укажем те, которые подчёркивает сам Достоевский: бескорыстная любовь к людям, сострадание, отсутствие гордости и эгоцентризма, простодушие, искренность и наивность, самоумаление, смирение, наличие твёрдых принципов и убеждений. Но при этом, как и любой старец, Мышкин не сентиментален. Он может с твёрдостью, хотя и не резкой и не агрессивной, отстаивать свои определённые взгляды; ведь он отличается тем, что стремится ненавязчиво, неагрессивно, с любовью, зачастую себе во вред, помочь людям, учить и наставлять их. Мышкин учит не только словами (хотя его речи и производят сильное впечатление), но и всем своим образом, который можно назвать болезненным ликом; недаром общение с ним меняет и изнутри «взрывает» людей, *хотя бы в момент этого самого общения*. И что особенно важно для нас: Мышкин отличается *сердечной проницательностью*. Он способен разглядеть самое сердце человека сквозь его внешний вид, ему открываются тайные глубины человека, и эта способность также впечатляет и поражает всех окружающих.

Приведу лишь один пример: в самом начале романа, в доме Епанчиных, по одной лишь фотографии Настасьи Филипповны он смог проникнуть в самую глубь её трагической души. Старцы обычно имеют большой жизненный опыт, который научил их такой мудрости и проницательности; Мышкину всего 26 лет, существенную часть жизни он болел. Следовательно, его проницательность – это не результат жизненного опыта, монашеского и молитвенного образа жизни, а дар, характеристика его уникальной личности, на которую (Достоевский это не раз отмечает) повлияла и его «священная болезнь». Впрочем, болезненность – очень важная, но всё-таки не главная черта князя, хотя, конечно, и в ней подчёркивается его инаковость по отношению к миру. Да, Мышкин болен, он трагическая фигура, потому что он не может не принимать в себя всю боль окружающих его людей, всю боль мира; но он не может помочь ни себе, ни другим (впрочем, его краткое пришествие «в мир» всё-таки оставляет свои следы, и в этом смысле оно не проходит зря). В *любовной сострадательной открытости* Мышкина – одно из главных, если не самое главное, основание его личности, которая выражена в самом образе, который является манифестацией православного духа и призывом (пусть большей частью и не услышанным) к окружающим.

3

Перейдём теперь к более классическим образам старцев. Роман «Бесы» был написан в 1871–1872 гг., и это произведение, как известно, в наибольшей степени является ответом писателя на острую политическую ситуацию в России того времени (движение и идеология «нечаевцев» и т. д.). Но при этом он полон и философско-религиозных размышлений – не случайно в подготовительных заметках к роману постоянно встречаются имена таких православных святых, как Иоанн Лествичник, Феодосий Печерский,

Нил Сорский и др. Результат этих размышлений воплотился в образе монаха Тихона. Образ Тихона, который, как может показаться на первый, поверхностный взгляд, является в смысловой структуре романа второстепенным, на самом деле выступает как стержневой – и самоценный, и раскрывающий глубинную суть главного героя романа Николая Ставрогина. «В первый раз, например, хочу прикоснуться к одному разряду лиц, ещё мало тронутых литературой. Идеалом такого лица беру Тихона Задонского[7]. Он тоже святитель, живущий на спокое архиерей, с которым я свожу на время героя романа» [Достоевский 1986, 142]. Особая значимость этого образа для Достоевского раскрывается в главе «У Тихона», в которой Николай Ставрогин приходит в Спасо-Ефимьевский Богородский монастырь к этому старцу «на спокое» на исповедь, которая превращается в очень напряжённый диалог и визуальную коммуникацию. Эта глава была для Достоевского чрезвычайно важна своей смысловой направленностью и сама по себе, и в рамках развития всего замысла романа, и в контексте его личного духовно-религиозного развития. Потому когда М. П. Катков, издатель «Русского Вестника», журнала, в котором печатались «Бесы», решил убрать эту главу (даже после её «корректировки» писателем), это было воспринято Достоевским как личное оскорбление (поэтому следующий свой роман, «Подросток», он уже будет печатать в некрасовском «Современнике»).

Итак, что же отличает образ отца Тихона? Достоевский подчёркивает его какую-то слабость, болезненность в ногах (ревматизм), даже юродство – так его воспринимали многие окружающие, – давая в самом начале главы пусть и краткое, но очень выразительное описание не только его внешности, а всего целостного образа[8]. Очень характерно, что этот образ даётся с точки зрения его восприятия окружающими людьми, т. е. не «объективно», «от автора», что соответствует подходу Бахтина; это продолжится и в случае с Макаром Ивановичем из «Подростка». В отношении к нему проявляется та неоднозначность, которая была свойственна оценкам феномена старче-

[7] Святитель Тихон Задонский (1724–1783), наряду со св. Паисием Величковским (1722–1794), способствовал возрождению православия на Руси в конце XVIII в. после петровских и екатерининских религиозных реформ, был продолжателем исихастских аскетических традиций (в том числе воплощённых в кон. XV – нач. XVI в. Нилом Сорским), одним из наиболее любимых и почитаемых Достоевским святых, и не случайно в «Бесах» писатель сознательно, сам не раз подчёркивая это, наделяет его именем, чертами, складом, проницательностью, короче, всей эстетикой образа своего монашествующего персонажа. Впрочем, и в дальнейшем мы можем без труда узнать его – например, в образе отца Зосимы из «Братьев Карамазовых», о котором ещё поговорим отдельно.

[8] «…высокий и сухощавый человек, лет пятидесяти пяти. В простом домашнем подряснике и на вид как будто несколько больной. С неопределённою улыбкой и с странным, как бы застенчивым взглядом. … все о нём как-то умалчивали… что-то как будто хотели утаить о нём, какую-то его слабость, может быть юродство» [Достоевский 1974 а, 6]. Отдельно стоит отметить, что Достоевский особое внимание обращает на убранство комнат, в которых жил Тихон, понимая, что оно также выражает его образ и даже является его важной составной частью [Достоевский 1974 а, 6–7].

ства в русском обществе XIX века, в том числе среди православной интеллигенции. В первую очередь назовём здесь Константина Леонтьева («небрежное житие»; отсутствие должной строгости в исполнении обряда и служб и, как результат, не сумел внушить к себе «особливого уважения» в монастыре; излишняя открытость и т. д.); эта неоднозначность ещё сильнее будет обозначена в образе отца Зосимы.

Не являясь слишком старым, Тихон прожил большую *на события и опыт* жизнь, был архиереем, а в монастыре пребывал на покое уже 6 лет. К нему приходили и из народа, и образованные, даже знатные люди, в том числе приезжали и их столицы, Петербурга. Здесь явно, хотя и не в подчёркнутом виде, присутствует указание на, с одной стороны, наличие подозрительного отношения к нему в среде «официального монашества» и, с другой стороны, признание, уважение и даже любовь со стороны людей, причём не только простого народа (впрочем, в русской культуре такая оценка легко совмещалась с признанием юродства). Это выражение не формального, а духовного авторитета, который ощущается в самом образе при непосредственном соприкосновении со старцем. Но у многих он не вызывал «особливого уважения», был для них чужим, слишком простым, а архимандрит монастыря относился к нему подозрительно, обличал «в небрежном житии и чуть ли не в ереси»; здесь уже намечены основания конфликта христианства de jure и de facto.

Интересная деталь: инаковость старца и дистанцированность от него некоторых людей сочеталась с его *открытостью для всех*. Тихон, как и другие старцы, умеет говорить со всеми, его духовный опыт даёт ему *прозрение и глубину понимания*. Нам важно подчеркнуть, что в его образе важную роль играла *тихая, радостная, смиренная, для многих непонятная улыбка*. Тихон, как и другие русские старцы, несёт в себе гимн радости, счастью, любви, направленной на весь мир, на каждого человека и на Бога; это радостный, жизненный, человеколюбивый аскетизм. При этом его аскетизм лишён как фарисейства, так и сентиментальности, будучи совмещён с реальным и острым со-страданием всем и за всех.

Большую часть общения Ставрогина и Тихона старец читает его *рукопись-исповедь*. Достоевский очень любит использовать такие формы *автокоммуникации* в качестве личного способа манифестации образа героя, но исповеди обычно у него устные, а здесь – письменная. Это, кстати, также очень характерно для образа Ставрогина, который сам устно не может и не хочет исповедаться, пытаясь в письме «сыграть» в исповедь. Поэтому Тихон воспринимает и оценивает его как на основе написанного им[9], так и на основе визуального проникновения в образ стоящего перед ним человека. Так,

[9] «…Вы как бы уже ненавидите вперёд всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовёте их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния? Пусть *глядят* на меня, говорите вы; ну, а вы сами, как будете *глядеть* на них? Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как будто *любуетесь* психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь. Только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это как не горделивый вызов от виноватого к судье?» [Достоевский 1974 а, 24] (выделено мной. – *Д.Д.*).

Ставрогину показалось, что Тихон сразу, с первого взгляда понял, зачем он пришёл, и сам Тихон потом говорит, что «угадал по лицу»; или, уже в самом конце главы, Тихон говорит, что видит («*вижу как наяву*»), как близко стоит Ставрогин к бездне самого ужасного преступления [Достоевский 1974 а, 30]. *Языковое (нарративное)* и *визуальное (эстетическое)* в образе здесь, получается, неотделимы, дополняя и проникая друг друга. Старец не есть жёсткий обвинитель и судья. Благодаря опыту любви и молитвы, покаяния и смирения он не ставит себя выше других, даёт советы без осуждения, как такой же – или даже больший – грешник. Прочитав исповедь Ставрогина, отец Тихон, призывает его к тайному, а не публичному покаянию и самоосуждению, призывает стать «послушником тайным» [Достоевский 1974 а, 30]. При этом он говорит очень важную для философско-богословской антропологии православия мысль, показывающую нераздельную *общность всех людей в целом и каждого в отдельности* в грехе: «Согрешив, каждый человек уже против всех согрешил и каждый человек хоть в чем-нибудь в чужом грехе виноват. Греха единичного нет. Я же грешник великий, и, может быть, более вашего» [Достоевский 1974 а, 26].

Сам Ставрогин называет Тихона «сердцеведом» и «проклятым психологом» [Достоевский 1974 а, 29–30], поскольку тот, несмотря на все ухищрения «исповедующегося», понял, что за его исповедью и псевдо-самоуничижением стоит гордость как глубинная суть его личности, выраженная в слове и образе.

4

Поговорим теперь о «*Подростке*» (1874–1875), наверное, наименее известном из великих романов Достоевского.

Примерно в середине романа неожиданно появляется (хотя упоминается и ранее) *странник-старец Макарий Иванович*, и его образ нам более всего важен. Сразу скажем, что довольно подробное описание его внешности – *первое* в романе, который весь представляет собой рассказ главного героя от первого лица. Значит, Достоевскому и герою (подростку Аркадию Долгорукому) был очень важен образ странника-старца, то, как он выглядит. Итак, он был «седой-преседой» старик, за 70 лет, с большой, «ужасно белой» бородой, «несколько бледен», большого роста, худой, с широкими плечами, имел продолговатое лицо, большие очень голубые и лучистые глаза, с «густейшими» и не очень длинными волосами, очевидно, был болен, хотя держался прямо и бодро [Достоевский 1982, 161]. Болен наш странник ногами, видимо, потому, что много в своей жизни ходил по земле русской. Образ его был столь выразителен, что Подросток сразу узнаёт его. Макарий Иванович не был монахом, хотя и ценил пустынножительство и монашескую жизнь, но он не идёт туда, так как, по всей видимости, ещё более он ценил странничество и его искупительный подвиг, а ведь и сам он есть во многом воплощение образа русского странника.

Русский странник не есть аналог европейского пилигрима, это отличительная форма *русской* духовности и религиозности, особый *недогма-*

тический и распространённый прежде всего в народе[10] способ *служения, покаяния и послушания Богу*. Странник не привязывает себя к миру, но осуществляет себя в мире, оставаясь в нём в постоянном движении, переходе из места в место. Особое значение в его жизни имеет *дорога как маргинально-пограничный и духовно-религиозный образ жизни* (в чём-то здесь сходство с юродством, ведь юродивые тоже были странниками). Многие русские старцы были странниками на определённом этапе своей жизни, но для Макара Ивановича это образ и смысл *всей* его жизни, поэтому о нём лечивший его доктор и говорит, что у него «тоска по волюшке да по большой дорожке», видя в нём, как в воплощении русского народа, «страсть к бродяжеству», но не простому, а религиозному [Достоевский 1982, 181–182]. Но такую пренебрежительную, данную с высот позитивизма и интеллигентской образованности оценку переворачивает Подросток, называя самих так судящих бродягами, должных ещё поучиться у этого старика, которого русские дороги так многому научили и образовали в нём «твёрдое в жизни» [Достоевский 1982, 182]. В середине XIX в. в России был очень распространён и популярен анонимный труд (скорее всего не известный Достоевскому, т. к. первое издание вышло в 1881 г.) – «*Откровенные рассказы странника духовному своему отцу*», в котором странник *своим образом и образом своей жизни*, пронизанной Иисусовой молитвой («*Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грешнаго*»), воплощает и выражает идеи *исихазма* в понятной всем форме. Часто этот труд, точнее, его первую, самую важную и выразительную часть, приписывают великому русскому старцу Амвросию Оптинскому (о нём подробней будем говорить позже), но его принципы можно без труда понять и по образу Макара Ивановича.

Достоевский от лица главного героя особо подчёркивает тихую улыбку, смех, светлый, весёлый, добрый, лучистый взгляд нашего странника как определяющую черту всего его образа, прежде всего лица и глаз. Подросток, на которого более всего подействовал именно смех Макара Ивановича, пускается даже в длинное, на полторы страницы, рассуждение о значении смеха и весёлости как уникального по своей точности способа раскрытия и манифестации человека [Достоевский 1982, 161–163][11]. Это происходит во многом потому, что именно в смехе человек непроизвольно, непосредственно, не контролируя своё эстетическое образное проявление, раскрывает себя («Я не про умственное его развитие говорю, а про характер, про целое человека»), во многом помимо своей воли, так как «смеющийся, как и спящий, ничего не знает про своё лицо». Смехом «иной человек себя совсем выдаёт» (этим, как мы считаем, пусть и не так выпукло, резко и очевидно, как в случае смеха, *постоянно* характеризуется и весь целостный

[10] Впрочем, не только в народе: история о старце-страннике Федоре Кузьмиче, которым стал якобы умерший император Александр I, вне зависимости от её достоверности, показывает признание духовной значимости такого образа жизни в разных социально-культурных слоях русского общества.

[11] Можно даже предположить, что, скорей всего, через него здесь высказывает свои мысли сам Фёдор Михайлович.

образ человека); «весёлость человека – это самая выдающая человека черта, с ногами и руками»; «если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, высмотрите лучше его, когда он смеётся»; «смех есть самая верная проба души» [Достоевский 1982, 161][12].

В «Бесах» Ставрогин боится (но одновременно и сам к нему склонен) смеха презрительного, саркастического, уничижительного как реакции людей на обнародование его исповеди, а смех Макария Ивановича – добрый, любящий, понимающий, не возвышающийся, не горделивый. Это важно: *образ человека, в частности, в смехе непроизвольно раскрывает и манифестирует его сущность, бытие, личность*. Смех Макария Ивановича – добрый, беззлобный, душевный, вызывающий доверие, хотя иногда и с ноткой иронии. Вместе с его особым взглядом это важнейшая черта образа Макара Ивановича, да и вообще любого русского старца, ведь именно в лице обнаруживает себя душа человека, выражая в себе или особую красоту, или следы пороков (как в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда).

Любовь к Богу порождает любовь к человеку, миру, природе со всеми животными, создавая весёлый, *радостный* настрой духа, ведь «от веселия духовного жизнь возлюбил» [Достоевский 1982, 164]. Радость должна сопровождать всю жизнь старца до самой его смерти и светиться на его лице, невольно приближающимся к лику святого своим блаженством и благолепием[13]. Такое почитание радости от мира, жизни и даже смерти было не всеми принимаемо, и сам старец-странник признаётся в её возможной греховности, но изменить ему не хочет [Достоевский 1982, 164]. Причина этого в том, что всё – творение Бога, и потому «красота везде неизреченная», «хорошо на свете», везде тайна Божия, «а что тайна, то оно тем даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; и страх сей к веселию сердца <…> тем ещё прекрасней оно, что тайна» [Достоевский 1982, 168]. Во всём этом –

---

[12] В дальнейшем в романе есть одно важное рассуждение Версилова, в основе которого лежит мысль о том, что каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя, и в редкие только мгновения лицо выражает суть человека, его главную, самую характерную черту. Эту черту не может схватить и передать фотография, представляющая случайное и не характерное, зато её способен раскрыть гениальный художник как «главную мысль лица» [Достоевский 1982, 271]. По воспоминаниям А. Г. Достоевской, Фёдор Михайлович, узнав, что Страхов не указал ему на Л. Н. Толстого, лично присутствовавшего, как и он, на заседании Общества любителей духовного просвещения (на котором В. С. Соловьев читал лекцию), очень ругал его, а в ответ на реплику, что Достоевский же знал Толстого по портретам и мог сам узнать его, сказал: «Что портреты, разве они передают человека? То ли дело увидеть лично. Иногда одного взгляда довольно, чтобы запечатлеть человека в сердце своём на всю свою жизнь. <…> И в дальнейшем Фёдор Михайлович не раз выражал сожаление о том, что не знает Толстого в лицо» [Достоевская 1987, 344]. Этот эпизод явно показывает, какое большое значение и внимание Достоевский уделял визуальному образу человека, особенно непосредственно воспринятому.

[13] «Старец же должен быть доволен во всякое время, а умирать он должен в полном цвете ума своего, блаженно и благолепно, насытившись днями, воздыхая на последний час свой и радуясь, отходя, как колос к снопу, и восполнивши тайну свою» [Достоевский 1982, 164].

истинно православное почитание красоты, свидетельствующей о Боге и помогающей прийти к Нему, в том числе благодаря эстетическому почитанию неизреченных тайн чувственно воспринимаемой красоты и кроткому смирению перед ними. Именно об этом свидетельствует принцип филокалии, с которого, через сохранение и развитие исихастских заветов, и начинается оживление духа православия в конце XVIII века, длящееся до сих пор [Лаут 2020]. Поэтому у старца нет превознесения себя. Так, Макарий Иванович, происходя из низов народа и будучи сам не образован, почитает науку, особенно астрономию[14].

Подросток замечает, что говорит он «неказисто и неточно, но очень искренне и с каким-то сильным возбуждением», но, главное, в его нескладной речи нельзя не увидеть и не почувствовать удивительную глубину, проницательность, прозрение, понимание самых сложных вещей[15]. Слушая Макара Ивановича, сразу ощущаешь, что у него есть свои твёрдые убеждения и принципы; своими речами он доносит, что понимает намного более, чем способен выразить именно этот конкретный человек и чем, может быть, способно выразить само слово. Речь его характеризуется простонародным духом. Но многие выражения его точны и выразительны (например, «нанятая совесть»). В этом смысле устная речь странника – важнейшая манифестация его визуального образа. И причина этого в том, что отсутствие образования компенсируется глубоким личным духовным и жизненным опытом, открытостью к людям, любовно настроенным общением с ними и желанием помочь им в живом обращении. Любимая молитва Макара Ивановича – «Помилуй, Господи Иисусе, и всех тех, за кого некому молиться», а также ещё одна – «Господи, ими же сам веси судьбами спаси всех нераскаянных» [Достоевский 1982, 194–195].

У нашего странника было то, что главный герой романа, Подросток, назвал «*умом сердца*», т. е. доступное столь немногим практическое воплощение одного из древнейших и основополагающих православных ориентиров и принципов – единения ума и сердца. О таком единстве писали многие византийские отцы Церкви, аскеты, философы-мистики; было оно определяющим и для русского православия и старчества, особенно его исихастской традиции, а потому неудивительно, что старцы Достоевского также отличаются тем, что они «сердцем мудрые»[16].

Именно Макар Иванович в романе Достоевского часто употребляет слово, которое, по нашему мнению, наиболее полно выражает смысл, специфику и эстетику образа русского странника: *благообразие*, и это особо подчёркивается Версиловым, интуитивно почувствовавшим значимость такой

[14] «Нет, голубчик, сызмлада науку почитал, и хоть сам не смыслен, но на то не ропщу: не мне так другому досталось» [Достоевский 1982, 165].

[15] Здесь уместно вспомнить особенности речи Мышкина, которые схожи с тем, как говорит наш странник.

[16] На эту тему ещё в 1933 году была опубликована статья Р. В. Плетнёва, написанная в рамках участия в Семинарии по изучению Достоевского при Русском народном университете в Праге, в которой особо подчёркивается значение для писателя святителя Тихона Задонского [Плетнёв 2007, 251–264].

эстетики духовной красоты [Достоевский 1982, 187]. Благообразие – это особая телесно проявляемая красота человека, сформированная большим религиозно-духовным опытом любви, покаяния, сострадания, смирения, молитвы и в целом большим личностным жизненным опытом. Благообразие – это великий православный синтез красоты, аскетизма, любви, личности, открытости Богу и людям в чувственно воспринимаемом эстетическом образе конкретного человека. И что очень важно отметить, благообразие образа старца-странника *изменяет* воспринимающих его людей, их лица, внутренний душевный настрой, раскрывая их подлинную сущность, которой в другом окружении они стыдятся и стремятся спрятать и затушевать в себе. Недаром Подросток после сильно впечатлившего его разговора наедине с Макаром Ивановичем выделяет именно благообразие как черту его образа, которой, в отличие от странника, лишены окружающие его люди и за которой он в порыве духовного энтузиазма готов следовать [Достоевский 1982, 169–170]. Ведь благообразие вызывает *умиление* и стремление к покаянию, обращает к смирению, молитве, вызывает даже стыд за свою жизнь. Сам Макар Иванович также «больше всего <…> любил умиление»[17] [Достоевский 1982, 193], которое также вызывал своими умилительным (но, повторюсь, без сентиментальной возвышенности) визуальным образом и своими рассказами у других, находившихся с ним в непосредственном контакте и даже во многом помимо их воли[18]. Благообразие и умиление образа источает *свет радости и спасения*, и это практическое воплощение смысла и мистики исихазма. Русский странник и старец – это зримое персонально-эстетическое воплощение *радости жизни, благообразной красоты*, одновременно умиления и преклонения перед тайной божественной красоты мира, и все эти эстетические черты образа есть плод, образованный исихастскими молитвами на дорогах необъятной России.

5

В завершение скажем несколько слов о старце отце Зосиме из романа «*Братья Карамазовы*» (1879–1880), пожалуй, самом известном образе русского старца в мировой литературе. Как известно, «Братья Карамазовы» задумывались как часть большой эпопеи «Житие великого грешника», к сожалению, не написанной. «Великий грешник» – это Алексей Карамазов, который для Достоевского должен воплотить современный образ «прекрасно положительного человека», прошедший за десятилетие серьёзную эволюцию, начиная от образа князя Льва Николаевича Мышкина. В этом романе Достоевский посвящает Зосиме и всему явлению старчества довольно много страниц и внимания, чего не было (по крайней мере de jure, с точки зрения объёма текста) в предшествующих романах. Действительно, первая и вторая части романа пронизаны образом и поу-

[17] Здесь сразу хочется вспомнить образ Богоматери Умиление в русской иконописи.

[18] Подробнее, в контексте святоотеческого богословия, о значении умиления для уникальной эстетики и поэтики образов Макара Ивановича и Зосимы см.: Альми 2000, 264–273.

чениями старцы Зосимы, а в третьей части он продолжает играть важную смысловую роль уже после своей смерти (история с «тлетворным духом»). Алексей – ученик и наследник старца Зосимы, который благословляет его «на послушание в миру», быть «старцем в мире». Без Зосимы нельзя представить «Братьев Карамазовых», а в «Бесах» и «Подростке» Тихон и Макар Иванович были, при всей важности их образа в структуре замысла романа, но всё-таки эпизодами, пусть и ключевыми. Писатель обращается к истории старчества, описывает, как организована жизнь и общение старца в монастыре, как старцев воспринимали в России в середине XIX века, создаёт по сути, если можно так сказать, «*православное богословие и философию старчества*». Впервые в России и во всём православном мире Достоевский так подробно, глубоко, выразительно *для широкой аудитории* открывает, проясняет, популяризирует феномен старчества. Ведь многие к старчеству относились подозрительно, настороженно и даже отвергали его, как это делает в романе отец Ферапонт, строгий молчальник, постник и отшельник, или Константин Леонтьев, крупный русский мыслитель, неоднократно бывший в Оптиной пустыни (и даже принявший там тайный постриг у Амвросия) и на Афоне и назвавший образ старчества у Достоевского «*розовым христианством*».

Но главное, повторюсь, Достоевский создаёт незабываемый образ Зосимы, выразительную *персонализацию личности, эстетики, этоса русского старца*, важность которого для писателя очевидна. Причин для этого несколько; я выделю три. *Во-первых*, образ Зосимы есть результат развития и осмысления темы прекрасно положительного человека, от князя Мышкина через монаха Тихона и странника Макара Ивановича, и неудивительно, что их черты и мысли, о которых мы частично говорили выше, мы не раз встречаем в Зосиме. *Во-вторых*, ко времени написания романа у Достоевского чётко складываются основы его православной философии и мировоззрения, которые во многом и представляет Зосима. Наконец, *в-третьих*, на формирование образа Зосимы сильнейшее влияние оказали три встречи Достоевского с великим русским старцем, уже бывшим знаменитым на всю Россию, *Амвросием* (Гренковым, 1812–1891) в Оптиной пустыни в 25–27 июня 1878 г., в самый пик работы над романом. Достоевский приехал с русским философом Владимиром Соловьёвым в Оптину пустынь к Амвросию ещё и для того, чтобы помянуть на 40 дней незадолго до этого (16 мая) умершего сына-младенца Алексея; беседа Амвросия на эту тему почти без изменения вошла в роман, в сцену, где Зосима говорит с потерявшей маленького сына (его тоже знаменательно звали Алексей) женщиной. Встречи эти, а их было три, одна в толпе, а две другие наедине, произвели на писателя сильнейшее впечатление, дали много конкретного материала для романа и к тому же успокоили его после трагедии, связанной со смертью сына [Достоевская 1987, 344–348]. Неудивительно, что старец Амвросий почти всегда называется главным прообразом Зосимы. Внешний облик последнего во многом, если не во всём, повторяет облик Амвросия, также и обстановка скита и кельи очень схожи – очевидно, всё это результат трёхдневной поездки Достоевского в Оптину. Прообразами Зосимы также явля-

ются *св. Нил Сорский* (1433–1508), один из основателей русского монашества и старчества, бывший на Афоне и причастный исихазму, и *святитель Тихон Задонский* (1724–1783), которого очень много читал и любил Достоевский – многие его наставления повторяет Зосима, а также, как мы уже отмечали выше, Тихон из «Бесов» и Макар Иванович из «Подростка»; иногда в качестве прообраза называют даже тобольского старца Зосиму (З. Б. Верховский, 1767–1835)[19].

Образ Зосимы, как сказано, развивает образы Тихона и Макара Ивановича (поэтому мы не будем многие положения повторять). Достоевский очень подробно описывает его внешность: ему около 65 лет, но выглядит на 75, невысокого роста, сухое морщинистое лицо, седые волосы лишь на висках, крошечная бородка клином, небольшие светлые глаза, тоненькие губы и длинный, востренький нос, «точно у птички»; он очень слаб и болен, ему трудно стоять на ногах[20]. При этом неоднократно подчёркивается, что лицо его всегда светлое, весёлое, радостное, открытое, «примирительное», полное любви, сострадания, готовое понять, простить и помочь[21]. Как видим, даже описание внешности, болезни, духовно-эстетические особенности лица, глаз, взгляда Зосимы во многом совпадает с обликом Тихона и Макара Ивановича.

Читатель подробно узнаёт всю большую жизнь Зосимы из его рассказа, или жития, о себе перед смертью. Особенно важен для понимания образа Зосимы рассказ о его рано умершем брате Маркеле, который определил путь, жизнь и весь образ Зосимы. Маркел, по сути, сам, в своём юном возрасте, уже встал на путь исполняющего новозаветные и святоотеческие заветы старца и уже воплощал его в себе[22], в первую очередь, своими наставлениями о том, что «жизнь есть рай», «всякий из нас пред всеми во всём виноват», о реальности человеческого преображения благодаря любви, о чудесной тайне божественной красоты мира и радости жизни [Сальвестрони 2000, 284–293]. Важно подчеркнуть, что Зосима «многие годы» был *странником*, «исходил всю святую Русь», собирая вместе с про-

---

[19] Стоит отметить, что тема «Достоевский, Зосима и Амвросий» остаётся очень интересной до сих пор. Среди учёных есть мнения, что в Зосиме Достоевский от Амвросия взял лишь внешний облик, а поучения его имеют своим истоком прежде всего слова и мысли св. Тихона Задонского. Это, впрочем, неудивительно, учитывая, что образ Зосимы создавался как на основе личного общения с Амвросием, так и благодаря чтению и освоению Достоевским православной святоотеческой, афонской (исихастской) и русской монашеской традиций, столь далёкой от «иосифлянства» К. Леонтьева [Григорьев 2001, 150–164]. См. также интересные и ценные материалы к теме «Достоевский и Оптина пустынь»: Беловолов 1997, 301–312.

[20] Однако болезнь физическая здесь, как и в случае с другими старцами, в отличие от князя Мышкина, лишь подчёркивает здоровье духа и всей личности.

[21] И при этом, как особо отмечает Достоевского, лицо старца Зосимы многим бы не понравилось [Достоевский 1982 а, 46], настолько, видимо, его образ не укладывался в привычные укоренившиеся схемы восприятия облика монаха в монастырском скиту.

[22] Достоевский через Зосиму, описывающего внешность Маркела, особо подчёркивает, что лицом он был «весьма благообразен» [Достоевский 1982 а, 339], а это, как мы отмечали, очень характерно и важно для эстетики русского старчества.

стым и очень любимым им монахом Анфимом подаяния для своего небольшого малоизвестного костромского монастыря; это ещё раз показывает тесную связь странничества и старчества [Достоевский 1982 а, 334]. Образ Зосимы есть результат большого жизненного и духовного опыта. И не удивительно, что именно во время своего странничества Зосима, остановившись летом, видимо, на русском Юге, на ночёвку на берегу реки и разговорившись с одним молодым, восемнадцати лет *благообразным, смотрящим умиленно* крестьянином, пережил почти мистический опыт острого переживания божественной красоты, единства и благолепия мира[23].

Облик Зосимы, несомненно, несёт в себе эту таинственную, пропитанную Божественным присутствием красоту всей природы, всего творения, открытого человеческим чувствам и способного возносить к Богу. Благообразный образ Зосимы источал свет, и общающиеся и просто даже видевшие его люди уходили, благодаря причастности этому свету, светлыми, радостными, счастливыми. Достоевский особо подчёркивает, что его образ вызывал «*умиление*» (значение которого мы уже отмечали выше) *от одного лишь созерцания его лица*. Во многом это связано с тем, что наставления превращались у него не в поучения, а, скорей, в любящее единение с тем, с кем старец разговаривал даже самое короткое время, и что очень пронзительно ощущалось слушающим. «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою волю и в свою душу», а «старчество одарено властию в известных случаях беспредельною и непостижимою» [Достоевский 1982 а, 32–33]. Поэтому особо отмечается, что люди выходили от Зосимы «почти всегда светлыми и радостными, и самое мрачное лицо обращалось в счастливое» [Достоевский 1982 а, 34], и даже одно лицезрение его, без разговора, уже вносило покой и тихую радость в их души.

Уникальная открытость и причастность людям позволили Зосиме обрести чудесную прозорливость: он мог сразу, с первого взгляда, понять по лицу и глазам человека, с чем он пришёл, его проблему, боль, мучения. *По воспринятому целостному образу человека Зосиме мгновенно открывается его душа и сердце*; это как раз и есть дар чудесной проницательности, свойственный русским старцам. Но Зосима также обрёл способность *провидения*: по лицу Ивана Карамазова он увидел всю его судьбу и поклонился до земли всем его будущим великим страданиям; также он знает время своей смерти[24]. Но и перед смертью его лицо весело и спокойно, он прини-

---

[23] «Ночь светлая, тихая, тёплая, июльская, река широкая, пар от неё поднимается, свежит нас, слегка всплеснёт рыбка, птички замолкли, всё тихо, благолепно, всё Богу молится. И не спим мы только оба, я да юноша этот, и разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой тайне его. Всякая-то травка, всякая букашка, муравей, пчёлка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно совершают её сами <…> всё хорошо и великолепно, потому что всё истина. <…> все создания и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, Богу славу поёт, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие» [Достоевский 1982 а, 347–348].

[24] Амвросия Достоевский также называл «глубоким сердцеведом и провидцем» [Достоевская 1987, 347].

мает её мирно, с улыбкой, с радостью отходя к Богу[25]. Главное в старце – это дар любви, покаяния, прощения. Люди, хотя и не все, тянутся к нему потому, что он не возвышается над ними, не осуждает, не презирает их за грехи и слабости, а любит их, как и весь мир и всю природу. Всё это выразительно проявляется уже в самом зримом образе старца, поэтому он помогает, исцеляет, благословляет не только (а, может, и не столько) своим словом, но ещё больше своим *благообразным ликом* (и многие приезжают в монастырский скит издалека *только* для того, чтобы увидеть его, и одна только такая визуальная коммуникация помогает им, даруя успокоение, радость, надежду). Вот молитва Зосимы: «Господи, помилуй всех днесь пред Тобой представленных»; она подтверждается его предсмертными воззваниями: «не забывай молитвы <…> не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уже подобно Божественной любви <…> любите всё создание Божие, и целое и каждую песчинку <…> Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах <…> любовь учительница, но нужно уметь её приобрести, ибо она трудно приобретается, дорого покупается, долгою работою и через долгий срок <…> просите у Бога веселие, будьте веселы, как дети, как птички небесные. И да не смущает вас грех людей в вашем делании, не бойтесь, что затрёт он дело ваше <…> Не бойся ни знатных, ни сильных, но будь премудр и всегда благолепен» и т. д. [Достоевский 1982 а, 375–380]. Монах Зосима не от мира уходит, а от греха, а мир он открывает как воплощение красоты и тайны Бога, и это открытие, которое он делает ежедневно на протяжении многих лет, формирует его благообразный лик, в котором также проявляется и выражается красота, любовь и тайна Бога.

Феноменальный чувственный образ человека и мира раскрывает в себе трансцендентность Бога, и это чувствуют все люди, общающиеся со старцами, от самых простых до самых образованных. *Эстетика образа старца – это эстетика человека, преображённого опытом любви к Богу*, воплощающего *обожение* как причастность свету Бога в повседневных феноменальных формах человеческого существования. В этом смысле *образы старцев Достоевского – это конкретные образцы исихазма*, личностные образы деятельной любви, молитвы и света, приобщение которым осуществляется уже через одно чувственное восприятие, но ещё больше через сознательную открытость идущей от них светлой Божественной энергии, через готовность пойти за ними по дарующему преображение пути к единению с Иисусом Христом, Спасителем нашим.

Что это, если не мистагогия личного образа человека?

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверинцев 2005 – *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Киев, 2005. С. 342–360.

[25] Вспомним, что также и Тихон и Макар Иванович учили принимать смерть свою и умирать радостно, в спокойствии и с благодарностью за прожитую жизнь; интересно было бы сравнить отношение к жизни и смерти русских старцев и Сократа, ведь здесь могут открыться удивительные и неожиданные параллели.

Альми 2000 – *Альми И. Л.* Поэтика образов праведников в поздних романах Достоевского (пафос умиления и характер его воплощения в фигурах странника Макара и старца Зосимы) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. Санкт-Петербург, 2000. С. 264–273.

Бахтин 1994 – *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.

Белобровцева 1978 – *Белобровцева И. З.* Мимика и жест у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Ленинград, 1978. С. 195–204.

Беловолов 1997 – Геннадий *(Беловолов), свящ.* Оптинские предания о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. Санкт-Петербург, 1997. С. 301–312.

Григорьев 2001 – *Григорьев Д., прот.* Преподобный Амвросий и старец Зосима Достоевского (у истоков религиозно-философских взглядов писателя) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. Санкт-Петербург, 2001. С. 150–163.

Деревенский 2016 – *Деревенский Б. Г.* Иисус Христос в документах истории. Санкт-Петербург, 2016.

Дорофеев 2020 – *Дорофеев Д. Ю.* Русские старцы: эстетика благообразной красоты // Дискурс. 2020. Т. 6. Вып. 4. С. 5–21.

Дорофеев 2020 а – *Дорофеев Д. Ю.* Философия и филокалия: калокагатия древних греков и благообразие христианских монахов как два архетипа эстетики человеческого образа // Этика и эстетика в «Добротолюбии». Т. 2. Псков, 2020. С. 16–41.

Достоевская 1987 – *Достоевская А. Г.* Воспоминания. Москва, 1987.

Достоевский 1974 – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Т. 9. Ленинград, 1974.

Достоевский 1974 а – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Т. 11. Ленинград, 1974.

Достоевский 1982 – *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений. В 12 томах. Т. 10. Москва, 1982.

Достоевский 1982 а – *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений. В 12 томах. Т. 11. Москва, 1982.

Достоевский 1986 – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Т. 29. Кн. 1. Ленинград, 1986.

Лаут 2020 – *Лаут Э., прот.* Современные православные мыслители. От «Добротолюбия» до нашего времени. Москва, 2020.

Плетнёв 2007 – *Плетнёв Р. В.* «Сердцем мудрые» (о «старцах» у Достоевского) // Вокруг Достоевского. Т. 1. Москва, 2007. С. 251–264.

Сальвестрони 2000 – *Сальвестрони* С. Библейские и святоотеческие источники романа «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. Санкт-Петербург, 2000. С. 284–293.

Hirschkop, Shepherd 1991 – Bakhtin and cultural theory. Ed. by Ken Hirschkop, David Shepherd. Manchester and New York, 1991.

REFERENCES

Almi 2000 – Almi I. L. Poetics of the Images of the Righteous in Dostoevsky's Later Novels (the pathos of tenderness and the nature of its embodiment in the figures of the wanderer Makar and the elder Zosima). *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 15. St. Petersburg, 2000. P. 264–273. In Russian.

Averintsev 2005 – Averintsev S. S. Bakhtin, Laughter, Christian Culture. *Averintsev S.S. Collected Works*. Kiev, 2005. P. 342–360. In Russian.

Bakhtin 1994 – Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Creative Art. Kiev, 1994. In Russian.
Belobrovtseva 1978 – Belobrovtseva I. Z. Mimicry and Gesture in Dostoevsky. *Dostoevsky. Materials and Research*. Vol. 3. Leningrad, 1978. P. 195–204. In Russian.
Belovolov 1997 – Gennady (Belovolov), priest. Optina Legends about Dostoevsky. *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 14. St. Petersburg, 1997. P. 301–312. In Russian.
Derevensky 2016 – Derevensky B. G. Jesus Christ in the Documents of History. St. Petersburg, 2016. In Russian.
Dorofeev 2020 – Dorofeev D. Yu. Russian Elders: Aesthetics of Good-Imaged Beauty. *DISCOURSE*. 2020. Vol. 6. 4. P. 5–21. In Russian.
Dorofeev 2020 a – Dorofeev D. Yu. Philosophy and Philokalia: Kalokagathia of the Ancient Greeks and the Goodness of Christian Monks as Two Archetypes of the Aesthetics of the Human Image. *Ethics and Aesthetics in Philokalia*. Vol. 2. Pskov, 2020. P. 16–41. In Russian.
Dostoevskaya 1987 – Dostoevskaya A. G. Memories. Moscow, 1987. In Russian.
Dostoevsky 1974 – Dostoevsky F. M. Complete Works. In 30 volumes. Vol. 9. Leningrad, 1974. In Russian.
Dostoevsky 1974 a – Dostoevsky F. M. Complete Works. In 30 volumes. Vol. 11. Leningrad, 1974. In Russian.
Dostoevsky 1982 – Dostoevsky F. M. Collected Works. In 12 volumes. Vol. 10. Leningrad, 1982. In Russian.
Dostoevsky 1982 a – Dostoevsky F. M. Collected Works. In 12 volumes. Vol. 11. Leningrad, 1982. In Russian.
Dostoevsky 1986 – Dostoevsky F. M. Complete Works. In 30 volumes. Vol. 29. Book 1. Leningrad, 1986. In Russian.
Grigoriev 2001 – Grigoriev D., archpriest. The Monk Ambrose and the Elder Zosima in Dostoevsky (at the origins of the writer's religious and philosophical views). *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 16. St. Petersburg, 2001. P. 150–163. In Russian.
Hirschkop, Shepherd 1991 – Bakhtin and Cultural Theory. Ed. by Ken Hirschkop, David Shepherd. Manchester and New York, 1991.
Louth 2020 – Louth A., archpriest. Modern Orthodox Thinkers. From the *Philokalia* to the Present. Transl. into Russian. Moscow, 2020.
Pletnev 2007 – Pletnev R. V. "Wise at Heart" (about the "Elders" in Dostoevsky). *Around Dostoevsky*. Vol. 1. Moscow, 2007. P. 251–264. In Russian.
Salvestroni 2000 – Salvestroni S. Biblical and Patristic Sources of the Novel "The Brothers Karamazov". *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 15. St. Petersburg, 2000. P. 284–293. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.09.2021
принят к публикации 28.10.2021

Для цитирования:
Дорофеев Д. Ю. Мистагогия визуального образа у Достоевского: князь-Христос, странник, старец // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 53–72.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-53-72.

For citation:
Dorofeev D. Yu. The Mystagogy of the Visual Image at Dostoevsky: Prince-Christ, the Wanderer, the Elder. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 53–72.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-53-72.