

А.Медведев

СИМВОЛИКА КОСЫХ ЛУЧЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ПРАВОСЛАВНАЯ ЛИТУРГИЧЕСКАЯ И БОГОСЛОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ

*Отцам нашим заблагорассудилось не в молчании
принимать благодать вечернего света, — но при
явлении его немедленно благодарить.*

Св. Василий Великий.
О Святом Духе, к св. Амфилохию,
епископу иконийскому¹.

В одной из «маргиналий», которые А.Г.Достоевская сделала в 1906 г. на одном из экземпляров полного собрания сочинений Ф.М.Достоевского, к словам старца Зосимы «люблю закат его, длинные косые лучи его» Анна Григорьевна приписала: «“Длинные косые лучи заходящего солнца” часто встречаются в произведениях Федора Михайловича, как наиболее любимые им часы дня»². Но первым на особое значение «косых лучей» в произведениях Достоевского обратил внимание В.В.Розанов. В 1898 г. Розанов уловил переключку тоски лермонтовского «вечернего луча» в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» и грусти «косых вечерних лучей заходящего солнца» у Достоевского: как и у Лермонтова, «эти характерные “косые лучи” солнца повторяются <...> в самых интимных и патетических местах, так что искусившийся в чтении Достоевского, встретив их — уже знает, что сейчас последует что-нибудь важное и, так сказать, автобиографическое у него»³. Таким образом, Розанов отметил важнейшее исповедальное и композиционное значение лейтмотива «косых лучей» в текстах писателя.

Творческий метод Достоевского, названный им «реализмом в высшем смысле»⁴, Вяч. Иванов определил как «реалистический символизм»: «Реалистический символизм возводит воспринимающего художественное произведение а *realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему (*лат.*)) — от низшей действительности к реальности реальнейшей. В процессе же творчества, обратном процессу восприятия, обуславливается он нисхождением художника от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей — а ге-

alioribus ad realia» (от высшей реальности к реальному (*лат.*)))⁵. Происхождение реалистического символизма Иванов связывал с мистическим реализмом Средних веков через посредство романтизма и при участии символизма Гёте⁶. В отличие от субъективности символизма идеалистического, реалистический символизм определялся Ивановым как объективный и мистический. Пафос реалистического символизма Иванов сформулировал как веру в *realiora in rebus* (сокровенную реальность как таковую (*лат.*)): «его теургическая попытка религиозного творчества — утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность. Это — пафос мистического устремления к *Ens realissimum* (реальнейшему Сущему (*лат.*)), эрос божественного. <...> реалистический символизм — келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир»⁷.

Опираясь на теорию Иванова, С.Н.Дурылин рассмотрел в творчестве Достоевского символику заходящего солнца, заката и косых лучей: «самая точная формула символического искусства из всех, когда-либо предложенных, — *a realibus ad realiora*, — есть формула реализма; она объемлет именно то, что хочет сказать Достоевский. Действительность и ведущий ее реализм Писемского и Гончарова — это *realia*. Но Достоевскому этого мало: он идет *ad realiora*»⁸. Символика заходящего солнца, заката и косых лучей является для Дурылина образцом символического искусства, примером «метода символизма»: «символического пейзажа и *interieur*'а в произведениях Достоевского», к которому «композиционно стягивается иногда мысль произведения, его эстетическая и мыслительная *specificum*»⁹. Дурылин верно отметил значение этого символа как «композиционного приема»: закатная символика служила писателю для разрешения «сложных задач реалистического повествования, психологической характеристики, драматического сценария». Дурылин проследил и проанализировал «целую цепь закатных композиционных построений» в творчестве Достоевского в аспектах «эмпирики, романтики, углубленного психологизма, исторической проекции, социальной утопии»¹⁰.

О феномене «умирающей благодати “света вечерняго”, какой-то непонятной кротости и по-ту-сторонности лучей заходящего солнца» в произведениях Достоевского с глубочайшим проникновением писал П.А.Флоренский в книге «Столп и утверждение Истины». Размышляя о познании Истины «Светом Христовым», нашедшим отражение в православных песнопениях, Флоренский остановился на значении образа лучей заходящего солнца в творчестве писателя. Флоренский соотнес богословское и литургическое «почитание света», выразившееся в

христианском песнопении «Свете Тихий», с «образом лучей заходящего солнца» как одной из «музыкальных тем Достоевского», уловив тем самым литургическую природу переживания писателем косых лучей. Для Флоренского косые лучи заходящего солнца в творчестве Достоевского — метафизический «символ тихого умирания, перехода в другой мир», «символ нашей связи с другим миром»¹¹. На эти размышления Флоренского, приводящего слова св. Василия Великого о песнопении «Свете Тихий», обратил внимание Розанов: «<...> но сердце больше останавливается на “вечернем свете”, со ссылкой на Василия Великого, что это любимое нами пение за всю ночь идет еще из древности, может быть — даже из языческой древности <...>. И затем автор скрупулезно отмечает решительно все¹² места в орега omnia у Достоевского, где он с таким памятным трепетом говорит о “косых лучах заходящего солнца”»¹³. Дурылин, скорее всего, знакомый с мыслями о «косых лучах» Флоренского и Розанова, в 1928 г. по понятным причинам не мог писать о сакральном смысле закатной символики Достоевского. В 1976 г. А.Ф.Лосев, опираясь на исследование Дурылина, выявил структуру символа, «символическую нагрузку» в образе косых лучей заходящего солнца у Достоевского, доказывая тем самым, что этот образ не сводится к эстетическому любованию или аллегоризму: «насыщенный глубочайшими переживаниями образ, который, подобно математической функции, разлагается в бесконечный ряд своих перевоплощений, начиная от щемящей тоски умирания и скорбного сознания о невозвратном прошлом вместе с тайно веселящей грустью, переходя через торжество и ликующую победу полуденного солнца и кончая тем же закатом, который, однако, вселяет уже примирение с жизнью, умиротворение и надежду на победоносную правду»¹⁴.

В Письме «Свет Истины» Флоренский обосновывает христианскую онтологическую гносеологию, в основе которой — агапе — жертвенная, кенотичная¹⁵ любовь личности, данная в откровении Пресвятой Троицы: «Метафизическая природа любви — в сверх-логическом преоборании голого само-тождества “Я=Я” и в выходе из себя; а это происходит при истечении на другого <...> отождествляясь с любимым братом, Я тем самым свободно делает себя не-Я или, выражаясь языком священных песнопений, “опустошает” себя, “истощает”, “обхищает”, “уничтожает” (ср. Фил. 2, 7), т. е. лишает себя необходимоданных и присущих ему атрибутов и естественных законов внутренней деятельности по закону онтологического эгоизма или тождества; <...> безличное не-Я делается личностью, другим Я, т. е. Ты. Но в этом-то “обнищании” или “истощании” Я, в

этом “опустошении” или “кенозисе” себя происходит обратное восстановление Я в свойственной ему норме бытия, <...> имеющей вселенское и вечное значение»¹⁶. Результат такого познания Истины — стяжание фаворского Света, в песнопении о котором («Свете Тихий») Флоренский видел «связь» вышеизложенных «идей»: «Господь Иисус — кроткий, тихий свет от святой славы бессмертного, значит, святого, и потому блаженного Отца Небесного. Но Он, это тихое Солнце миру, возшло на земле и затем закатилось, снова стало как бы не с нами. Мы видели свет этого закатного Солнца и в нем, в свете этого Света “узрели свет” Присносушной Троицы. Поэтому и воспеваем теперь Ее, Отца и Сына и Святого Духа, — Бога; Сына же Божия, тем трисолнечным просветлением твари дающего жизнь миру, мир славит в благодарных песнопениях»¹⁷. Флоренский, таким образом, наметил необходимость изучения феномена заката и косых лучей в творчестве Достоевского в контексте литургического богословия.

По мнению исследователей, древнейший гимн христианского песнетворчества «Свете Тихий» — типичная христология II–III вв. Эта песнь приписывается св. муч. Афиногену (†ок. 311), по преданию, воспевшему ее перед мученической кончиной. «Свете Тихий» имеет сходство с песнопениями агап в древних эфиопских церковных постановлениях, в которых описан обряд благословения светильника и приведен текст вечернего благодарения над светом¹⁸. «Свете Тихий» поется в первой части Всенощного бдения — Вечерни, после так называемого Входа. Это действо связано с богослужением, существовавшим в Храме Гроба Господня. Священник выходит северными дверьми из алтаря, становится перед царскими вратами, а затем, после призыва диакона ко вниманию, благословив молящихся, направляется в алтарь. Во время входа перед священником несут горящую свечу — в память о вечернем возжигании светильника в ветхозаветном богослужении¹⁹, откуда пошло и само название христианской Вечерни (Светильничная служба)²⁰. Идея фаворского, благодатного света, по мнению Флоренского, — «одна из немногих основных идей всего богослужения»²¹. Тема света воплощается и в песнопении «светильничного благодарения»²² «Свете Тихий». В отличие от современной Всенощной, продолжающейся около трех часов (между 18–21 часами), в древности Всенощное бдение полностью соответствовало своему названию: начиналось во время захода солнца и оканчивалось при его восходе. Молитвы и песнопения строго соотносились с часами суток²³. И «умилительную благодарственную песнь за протекший день» «Свете Тихий» в древности на Востоке «пели вечером, при закате солнца, при слабом свете»²⁴.

«Свете Тихий» — христологическое песнопение о Боговоплощении, Вочеловечении Бога, в котором кеносис связан с другим ключевым концептом православного богословия — исихией²⁵: Христос именуется «тихим Светом мира», так как «Он «умерил свет Своей Божественной славы, под покровом пречистой плоти, и таким образом по воплощении сделался тихим Светом, подобным солнечному свету вечернему», т. е. стал доступным всякому грешнику кающемуся, желающему спасения и благодатного озарения»²⁶. Следует сразу отметить, что в текстах Достоевского «Свете Тихий» нигде напрямую не цитируется, но в закатных пейзажах проявляются основные мотивы этого песнопения. Особенно связь заката с песнопением видна во «Сне смешного человека» (1877), где вечерние благодарственные песнопения в раю, исполняемые на закате, выражают «всецелую, всеобщую» любовь людей друг к другу и к мирозданию. При этом райские песнопения связаны у героя с умилением, вызываемом заходящим солнцем: «<...> вся эта радость и слава сказывалась мне еще на нашей земле зовущей тоскою, доходившею подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез...» (25, 114).

Наблюдение Флоренского, соотнесшего «Свете Тихий» с закатными описаниями Достоевского, носит историко-культурный характер. Категорию «большого времени» ввел М.М.Бахтин, в частности, применив его в своей книге о Достоевском, где раскрыл в «большом времени» тот многовековой художественный и философский опыт, который вобрал в себя роман Достоевского, что придало ему смысловую неисчерпаемую полноту жизни в будущем. Бахтин исходил из того, что созреваемые веками произведения литературы раскрывают свои потенциальные смысловые глубины, обновляются, обогащаются новыми значениями в историко-культурных контекстах, перерастают то, чем они были в эпоху своего создания: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох»²⁷. Традицию бахтинской историко-культурной оптики «большого времени» продолжил С.С.Аверинцев, который говорил о большей точности и объективности историко-культурного подхода, нежели эмпирико-исторического, кажущегося объективным²⁸. Скрытый глубинный смысл символики заката и косых лучей у Достоевского раскрывается в историко-культурном контексте «большого времени» — в православной литургической и богословской традиции,

одним из ключевых проявлений которой является песнопение «Свете Тихий».

В автобиографическом для писателя воспоминании старца Зосимы образ лучей связан с первым духовным «проникновением» восьмилетнего Феди Достоевского, когда он при чтении в храме истории о праведном Иове принял «в душу первое семя слова Божия осмысленно» и услышал «тихое и сладостное пение» «Да исправится молитва моя»²⁹: «сверху в куполе, в узенькое окошечко, так и льются на нас в церковь Божьи лучи, и, восходя к ним волнами, как бы таял в них фимиам» (14, 264). В этом первом духовном опыте Достоевского константой выступает пространственная антитеза «узенького окошечка» и льющихся «Божьих лучей», выражающая кеносис Боговоплощения — схождение Бога к человеку во Христе. Через подобную антитезу апофатическую³⁰ непостижимость таинства кеносиса выражал преп. Максим Исповедник: «Мы изумляемся, видя, как конечное и бесконечное, вещи, которые обоюдно себя исключают и не могут быть смешаны, оказываются в Нем соединенными и взаимно одна в другой проявляются. Потому что Неограниченный неизреченно Себя ограничивает, а ограниченный распространяется до меры Неограниченного»³¹. Постоянно закрепленный у Достоевского за образами лучей глагол «литься» в Библии употребляется в отношении Святого Духа, *даруемого*, кенотически изливаемого (цсл. «излияти» от греч. *kenon* — источить, снизить) на человека не по его заслугам, а по милосердию Божию³². Поэтому образ лучей у Достоевского можно обозначить святоотеческим термином **Светолитие** (цсл. «сильное блистание, излияние потока света, осияние»), означаящим излияние Бога в Его «устремлениях», нетварных энергиях (символом Светолития для св. Григория Паламы является «Свет Преображения Христова»): неприступный в Своей сущности Бог по Своей любви к миру и человеку изобильно и таинственно изливает Свой несозданный божественный свет непрерывным потоком на тварный мир, который в этом светолитии причастен Божественной природе.

В повести «Хозяйка» (1847) лучи заходящего солнца предвзвещают встречу в церкви Ордынова со стариком Муриным и Катериной, ставшую композиционной завязкой произведения. Образ лучей появляется в опустевшей и тихой после службы церкви Пресвятой Богородицы (кенотичность этого пространства усиливается и мотивом старости, ветхости), в которую входит страдающий от одиночества и тоскующий по любви Ордынов (кстати, автор сочинения по истории Церкви): «<...> только две старухи стояли ещё на коленях у входа. Служитель, седой ста-

ричок, тушил свечи. Лучи заходящего солнца широкою струею лились сверху сквозь узкое окно купола и освещали 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). Уже в этом романтическом описании проступает кенотическое восприятие лучей заходящего солнца как светолития, данного через постоянную у Достоевского антитезу широкого — узкого. Закатные лучи здесь соотносятся с любовью Ордынова к Катерине, поразившей его в храме своей горячей молитвой перед иконой Богородицы: «<...> кроткие, тихие черты лица, потрясенного таинственным умилением и ужасом, облитого слезами восторга или младенческого покаяния» (1, 269).

Впервые закатные лучи солнца были обозначены Достоевским как «косые» в «Неточке Незвановой» (1848). Данные в образе светолития, они связаны с кенотическими мотивами умиления, тишины и пустоты: «Мне хотелось плакать. В комнате было ярко-светло от последних, косых лучей заходящего солнца, которые густо лились в высокие окна на сверкающий паркет пола; было тихо; кругом, в соседних комнатах, тоже не было ни души». Эта «навсегда памятная» для героини минута связана с ее гаданием на книге, пророческим напряжением всех умственных и душевных сил, вспыхнувших вдруг «ярким пламенем сознания», жадной жизни и тайной будущего (2, 239). Косые лучи связаны с «переломным» в духовной жизни героини событием — случайным обнаружением прощального любовного письма безымянного С.О. к Александре Михайловне. Символика косых лучей выражает и усиливает «большую тайну» письма («эта тайна уж связывает всё существование моё...» (2, 244)), смиренную любовь С.О. («и на последнюю былинку проливается свет Божией денницы <...> так же, как и роскошный цветок, возле которого смиренно прозябает она»), «чистую, *сострадательную* любовь», жертвенное страдание Александры Михайловны, в котором проступает тихая жертва Христа («долгое, безвыходное страдание, мученичество, жертва, приносимая покорно, безропотно и напрасно» (2, 245, 241)), а также — «бесконечную любовь», которой Неточка «пылала» к своей «страдалице» (2, 250).

В романе «Униженные и оскорбленные» (1861) благотворное, очищающее действие болезни на Нелли и предчувствие ее кончины связаны с созерцанием «зеленого сада, освещенного заходящим солнцем» (3, 429–430). Заходящее солнце выражает жертвенное поведение умирающей Нелли, которая просит Ваню после своей смерти жениться на Наташе: «Это, кажется, была

постоянная и давнишняя ее идея». Заходящее солнце здесь возникает и в контексте заповеди Христа о любви к врагам. За три дня до смерти Нелли долго смотрела в окно «на густую зелень, на заходящее солнце», а затем «вдруг» просит Ваню после своей смерти взять на память о ней ее ладонку. В ладонке, завещанной ей умирающей матерью, спрятано письмо матери с проклятиями кн. Валковскому, которого Нелли, несмотря на прочитанную евангельскую заповедь о прощении врагов, не простила и умерла «непримиренная»: «не за себя, а за мамашу проклиная...». Закат солнца скрыто выражает полноту той «всеобщей любви» к умирающей Нелли, на которую она «не могла не отзываться всем сердцем своим» (3, 441–442).

В «Записках из Мертвого дома» (1862) мотив лучей связан с таинственным для повествователя и глубоко поразившим его убийцей Михайловым. В описании его внешности просматриваются хриstopодобные черты: «очень молодой человек, лет двадцати пяти, не более, высокий, тонкий и чрезвычайно благообразной наружности. <...> у него были прекрасные глаза». Богоподобие отражается и в его фамилии (евр. «Михаил» — «тот, кто как Бог»). В характеристике Михайлова подчеркиваются кенотические мотивы истощания («“засыхал” в остроге», «с высохшими до кости ногами и руками», «иссохшая нога»), молчания, непостижимости и тайны: «до странности молчалив, всегда как-то тихо, как-то спокойно грустный», «не знаю, почему он мне так отчетливо вспоминается». Косые лучи появляются в описании умирания Михайлова: «Он умер часа в три пополудни, в морозный и ясный день. Помню, солнце так и пронизывало крепкими косыми лучами зеленые слегка подмерзшие стекла в окнах нашей палаты. Целый поток их лился на несчастного» (4, 140). Светолитие лучей предстает как символ изливающейся на человека благодати и милости Божией, не оставляющей человека. Мотив луча возникает и в «гольбейновском»³³ описании тела Михайлова: «<...> мертвое лицо костенело; луч света играл на нем; рот был полураскрыт, два ряда белых, молодых зубов сверкали из-под тонких, прилипших к деснам губ» (4, 141). При этом описание смерти Михайлова пронизывает мотив тишины, выражающий таинство смерти и жалость к умершему: «За полчаса до смерти его все у нас как будто притихли, стали разговаривать чуть не шепотом. Кто ходил — ступал как-то неслышно. Разговаривали меж собой мало <...>»; фельдшер, «ступая громко по притихшей палате, подошел к покойнику» (4, 140); «кто-то из арестантов тихим голосом подал мысль, что не худо бы закрыть покойнику глаза. Другой внимательно его выслушал, молча подошел к мертвецу и закрыл глаза <...> молча надел

<...> Михайлову на шею» крест; унтер-офицер с недоумением посматривал «на затихших и со всех сторон глядевших на него арестантов»; Чекунов «молча и пристально смотрел в лицо унтер-офицера, прямо в упор, и с каким-то странным вниманием вглядывался в каждый жест его»; при поднятии тела «солома захрустела, кандалы звонко, среди всеобщей тишины, брякнули об пол...». Важна в этом эпизоде и символика креста, крестного знамения: сорванный умирающим с груди деревянный крест один из арестантов снова надел ему на шею и «перекрестился»; унтер-офицер, пораженный «совершенно обнаженным, иссохшим трупом, в одних кандалах», «вдруг отстегнул чешую, снял каску, чего вовсе не требовалось, и широко перекрестился» (4, 141).

В «Преступлении и наказании» (1866) образ заката появляется, когда Раскольников приходит к старухе «на *пробу*» убийства: «Небольшая комната <...> была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. “И *тогда*, стало быть, так же будет солнце светить!..” — как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова» (6, 8). В описании комнаты подчеркиваются простота мебели, чистота и горящая лампада перед образом. С.И.Фудель интерпретирует «любимый символ» Достоевского в данном эпизоде как «предостережение, укор, мольбу, чтобы не совершилось безумие»: «Он все же совершил убийство, и даже два, желая доказать, что никаких лучей нет, что они — пережиток»³⁴. По мнению К.В.Мочульского, в этом ужасе Раскольникова перед солнцем, которое выступает у Достоевского «символом “живой жизни”, побеждающей мертворожденную теорию», уже заключаются предчувствие гибели³⁵.

После сна о савраске, освободившего душу Раскольникова от подавляющей преступной идеи, ему «вдруг стало дышать как бы легче»: «Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго, и на душе его стало вдруг легко и мирно. “Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!”» (6, 50). После этой молитвы о «пути» внутреннее состояние Раскольникова сливается с тихо созерцаемым им закатом: «Проходя чрез мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50). Фудель отмечает, что этот «разговор вечерних лучей» был «видением самой блаженной для человека свободы — свободы от своего зла»³⁶. Образ заката, созерцаемого на мосту, выражает характерный для Достоевского хронотоп границы, кризиса, пе-

релома. «Душевная борьба и почти победа совести» заканчивается духовным поражением: во время «случайной» и искушающей Раскольникова встречи на Сенной площади Лизаветы он узнает, что старуха в семь часов вечера останется дома одна, что лишает героя «свободы рассудка», воли, и он окончательно решается на убийство. После преступления заходящее солнце («Было часов восемь, солнце заходило» (6, 120–121)) связано «с отчаянною, неподвижною самоуверенностью и решимостью» Раскольникова на самоубийство, мыслью о котором омрачена его душа. Созерцаемый на мосту Раскольниковым закат, отражающий его состояние души, уже не благоденствен, а инфернален. Дурную механистичность мира выражают преобладающие в его описании глагольные формы: «Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение, на темневшую воду канавы и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду. Наконец в глазах его завертелись какие-то красные круги, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи — все это завертелось и заплесало кругом» (6, 131). Отныне на мучительном для Раскольникова закате он ощущает метафизику могильной тоски: «Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. <...> предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на “аршине пространства”. В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильнее начинало его мучить» (6, 327). Эта тоска носит демонический характер. Свв. Антоний Великий и Евагрий Понтийский наставляли исполнять Апостольское наставление «Гневаясь, не согрешайте: солнце да не зайдет во гневе вашем; и не давайте места Дьяволу» (Еф. 4:26–27), особенно отмечая страсти ненависти и зависти: «это сказано вообще относительно ко всякой заповеди, чтоб не заходило солнце не только во гневе, но и в другом грехе нашем»; «чтоб демоны, нападши ночью, не напугали души и не сделали ума более робким для борьбы на следующий день»³⁷. Позже, желая избавиться от этой мучительной тоски, Раскольников спешит признаться в убийстве именно до заката: «Ему хотелось кончить все до заката солнца» (6, 398). Спасением от этой смертной тоски являются для героя Соня и Дуня: «— Вот с такими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими от какого-нибудь заката солнца, и удержишься сделать глупость! Не то что к Соне, а к Дуне пойдешь! — пробормотал он ненавистно» (6, 327). Так с Раскольниковым

позже и произойдет: сначала он встретит в своей комнате Дуню, а затем неосознанно придет к Соне. Перед его приходом Соня думает на закате о двух для него «дорогах» — «Владимирке» или самоубийстве: «Солнце между тем уже закатывалось. Она грустно стояла пред окном и пристально смотрела в него, — но в окно это была видна только одна капитальная небеленая стена соседнего дома. Наконец, когда уж она дошла до совершенного убеждения в смерти несчастного, — он вошел в ее комнату» (6, 402). Раскольников пришел к Соне «за твоими крестами», а затем решается идти на Сенную для покаяния: «Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе!» (6, 403).

Впервые напрямую закат солнца соотносится с образом Христа в романе «Идиот» (1868). В письме к Аглае, в котором Настасья Филипповна смиренно унижает себя перед ней «от чистоты сердца» и жертвует своей любовью к Мышкину ради их счастья, она описывает замысел картины о Христе с играющим рядом «маленьким ребенком». В этой картине Настасья Филипповна выражает свое восприятие Аглаи как совершенства, заключающегося в ее невинности: «<...> Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена, и подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит...» (8, 380). В этом созерцательном образе заходящее солнце выражает тихий кенотизм Христа и тихое «умаление» в образе ребенка: «Кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф. 18:2–5). В этом безмолвии Христа — таинство кеносиса и апофатики, тайна тихой кенотичной любви. По словам С.С.Аверинцева, тема Вочеловечения Бога в православном контексте многообразно связана по смыслу с мотивом молчания: «С одной стороны, через понятие “несказанного”, которое является чрезвычайно важным для православной “апофатики” и для мистериального литургического языка <...> с другой стороны — через другой концепт: жертвы, тихо и без попыток защитить себя приемлющей свой удел»³⁸. О жертвенном смысле апофатически непостижимой «мысли великой» Христа на закате солнца нетрудно догадаться. В этом удивительном по чистоте образе Христа раскрывается дух Настасьи Филипповны, которая предчувствует свою смерть: «Я скоро умру». В последнем письме к Аглае она подробно описывает свою жертвенную смерть от ножа Рогожина, которую обосновывает по-христиански: «я отказалась от мира» (8, 380). Христоподобие героини подчеркивает-

ся символикой ее пасхального имени (греч. anastasis — воскресение), корнем отчества (греч. filia — любовь) и жертвенной фамилии (Барашкова — барашек — жертвенный пасхальный Агнец как символ Христа (1Кор. 5:7)).

Созерцательный образ заката, связанный с тихим «умалением» в образе ребенка, будет продолжен Достоевским в «Подростке». Тришатов вспоминает «картинку» из «Лавки древностей» Ч.Диккенса о сумасшедшем старике и «прелестной тринадцатилетней, девочке, внучке его, после фантастического их бегства и странствий» приютившихся «близ какого-то готического средневекового собора»: «И вот раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка — солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только Бог такие первые мысли от детей любит... А тут, подле нее, на ступеньках, сумасшедший этот старик, дед, глядит на нее остановившимся взглядом... <...> Вот прекрасное! Тут невинность! Э! не знаю, что тут, только хорошо» (13, 353). Закат здесь вновь предстает как светолитие и кеносис жертвенной любви (выраженный и мотивом старости в образе старика). Молчание ребенка и тишина заката апофатичны, соответствуют сокровенной сути таинства. Апофатичность выражена мотивом тайны, ощущение которой создается лексически («задумчивое созерцание», «удивленная душа», «загадка» (дважды)) и нагнетанием отрицательных частиц («не правда ли», «не умею это выразить», «не знаю»). Усиливается здесь и созерцание³⁹: «закатывается солнце», ребенок «смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием», старик «глядит на нее остановившимся взглядом». Закатную символику этого эпизода Достоевский усиливает образом реального заката солнца, на котором Тришатов с сестрой, читая роман Диккенса, дали обет добра и красоты: «Мы сидели с ней на террасе, под нашими старыми липами, и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными <...>» (13, 353). Это христианское «драгоценное воспоминание» Тришатова «от первого детства» (14, 263–264), вызывающее у него слезы умиления, становится духовно определяющим на всю жизнь.

Скрытый богословский смысл закатной символики выражается в «исповеди» Ипполита, который бескорыстно помог выбиться из нищеты семье незнакомого доктора, устроив его на хорошее место. Важно, что Ипполиту помогает в этом Бахму-

тов, с которым он был «в постоянной вражде» (8, 334). Закат солнца созерцательно описывается в день проводов доктора: «Это было в начале мая, вечер был ясный, огромный шар солнца опускался в залив». Звукопись этой фразы (открытые ударные и безударные гласные «а», «о», плавные сонорные), создающая лорреновский, райский закат, выражает духовную полноту поступка Ипполита и Бахмутова. Его смысл раскрывается в разговоре бывших врагов, идущих на закате солнца по Николаевскому мосту, о важности единичного «добраго дела»: «Кто посягает на единичную “милостыню”, — начал я <Ипполит. — А М.>, — тот посягает на природу человека и презирает его личное достоинство. <...> Единичное добро останется всегда, потому что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую. <...> Бросая ваше семя, бросая вашу “милостыню”, ваше доброе дело в какой бы то ни было форме, вы отдаете часть вашей личности и принимаете в себя часть другой; вы взаимно приобщаетесь один к другому; <...> все брошенные вами семена, может быть уже забытые вами, воплотятся и вырастут; получивший от вас передаст другому. И почему вы знаете, какое участие вы будете иметь в будущем разрешении судеб человечества?» (8, 335–336). Закат символически выражает ту кенотическую, жертвенную любовь, о которой поется в «Свете Тихий» и которую Достоевский видел в Личности Христа, ставшей для него «вековым от века идеалом, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек»: «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. <...> Это то и есть рай Христов» (20, 172–173).

Образ заката возникает в рассказе генерала Епанчина о «самом сквернейшем поступке» всей его жизни — о том, как он ругал за миску старуху в то время, как ее душа отходила к Богу: «Только смотрю, представляется что-то странное: сидит она, лицо на меня уставило, глаза выпучила, и ни слова в ответ, и странно, странно так смотрит, как бы качается. Я наконец приутих, вглядываюсь, спрашиваю, ни слова в ответ. Я постоял в нерешимости; мухи жужжат, солнце закатывается, тишина; в совершенном смущении я наконец ухожу». Закат солнца исихастки и апофатично выражает таинство смерти. Образ пронзительной тишины усиливается лексически («ни слова» (дважды), «приутих», «тишина») и образом жужжащих мух. Апофатичность выражена мотивом тайны, ощущение которой создается лексически («странно» (трижды), «в совершенном смущении») и

нагнетанием отрицательных частиц. Кеносис смерти старухи подчеркивается кенотическими чертами в описании ее жизни — ветхостью, бедностью, одиночеством, пустотой: «Домишко у ней был ветхий, дрянной, деревянный, и даже служанки у себя не имела по бедности. Но, главное, тем отличалась, что некогда имела многочисленнейшее семейство и родных; но одни в течение жизни перемерли, другие разъехались, третьи о старухе позабыли, а мужа своего лет сорок пять тому назад схоронила. <...> Скучнехонько мне было у ней, да и пустая она такая была, ничего извлечь невозможно» (8, 125–126). Вину генерала, которого мучает совесть спустя тридцать пять лет, усугубляет именно тихий закатный час смерти старухи: «И вот, наконец, привел Бог к концу. С закатом солнца, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха, — конечно, тут не без нравоучительной мысли; и вот в это-то самое мгновение, вместо напутственной, так сказать, слезы, молодой, отчаянный прапорщик, избоченясь и фертом, провожает ее с поверхности земли русским элементом забубенных ругательств за погибшую миску!» (8, 126–127). Вечерняя смерть старухи нравственно изменяет Епанчина. Совесть его не успокоилась, пока он не завел «двух постоянных больных старушонок, на свой счет, в богадельне, с целью смягчить для них приличным содержанием последние дни земной жизни»: «Думаю обратить в вековечное, завещав капитал» (8, 127).

В рассказе «Вечный муж» (1870) оскорбленная и брошенная отцом Лиза умерла «в прекрасный летний вечер, вместе с закатом солнца, и тут только как бы очнулся Вельчанинов» (9, 59). Вельчанинов страдает от того, что Лиза умерла, не успев узнать, как он «мучительно любил её», что любовь к ней составляла цель его жизни: «чтобы Лиза каждый день, каждый час и всю жизнь непрерывно ощущала его любовь на себе. “Выше нет никакой цели ни у кого из людей и не может быть! <...> Любовью Лизы, — мечтал он, — очистилась и искупилась бы вся моя прежняя смрадная и бесполезная жизнь; взамен меня, праздного, порочного и отжившего, — я взлелеял бы для жизни чистое и прекрасное существо, и за это существо всё было бы мне прощено, и всё бы я сам простил себе”» (9, 62). Вельчанинов приходит на могилку Лизы на закате, образ которого, пронизанный мотивами пронзительной тишины и тайны, выражает не только таинство смерти, но и таинство жертвенной любви: «Но странно, когда он приник на её могилку и поцеловал её, ему вдруг стало легче. Был ясный вечер, солнце закатывалось; кругом, около могил, росла сочная, зеленая трава; недалеко в шиповнике жужжала пчела; цветы и венки <...> лежали тут же, с облетевшими наполовину листочками». Горе и мука Вельчанинова

смягчается посланной ему благодатью: «Какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце. “Как легко!” — подумал он, чувствуя эту тишину кладбища и глядя на ясное, спокойное небо. Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. “Это Лиза послала мне, это она говорит со мной”, — подумалось ему» (9, 63). После этого происходит примиряющая встреча Вельчанинова с отцом Лизы.

Мотивы целования земли, смерти ребенка, связанные с образом заката, присутствуют в одном из важнейших эпизодов романа «Бесы» (1871), в котором заключается глубочайшая религиозная мысль Достоевского «Бог и природа есть всё одно»: «<...> Богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество» (10, 116). Достоевский наделяет героиню таким важнейшим в православной аскетике чувством, как умиление или радостопечалие⁴⁰, которое испытывает молящаяся на закате солнца и целующая землю Марья Тимофеевна: «<...> целую и плачу. <...> и хотя бы и горя у тебя никакого не было, всё равно слезы твои от одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно. <...> солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, — любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. <...> И всё больше о своем ребеночке плачу...» (10, 116–117).

Закатные лучи солнца обозначены Достоевским как «косые» в лорреновском сне о рае в «исповеди» Ставрогина. Это связано с переживанием Достоевским живописи К.Лоррена в Дрезденской галерее, одна из картин которого («Асис и Галатея», 1657) и приснилась Ставрогину как «быль»: «В Клоде Лоррене Достоевский нашел великого художника, который давал ему законченный живописный образ того видения заходящего солнца, которое так многообразно и глубоко переживал, ощущал и изображал в своем творчестве сам Достоевский в течение 30 лет. Понятен поэтому его восторг, когда он напал на этого единственного живописца косых лучей»⁴¹. Этот образ стал для него архетипом рая — Достоевский переименовал идиллическую картину Лоррена в «Золотой век» (11, 21). Лорреновский сон Ставрогина связан с его выпадением из запланированного пространства, когда он «в рассеянности проехал станцию», «попал на другую ветвь»: «Это — уголок греческого архипелага; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — сло-

вами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, здесь первые сцены из мифологии, его земной рай... Тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; рощи наполнялись их веселыми песнями, великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало лучами эти острова и море, радуясь на своих прекрасных детей. Чудный сон, высокое заблуждение!» (11, 21). Райская красота заходящего солнца предстает здесь апофатически непостижимой, а его лучи — как светолитие Святого Духа. Образ косых лучей заходящего солнца — христологичен, так как, соотнесенный с образом креста, скрыто выражает идею кеносиса, христианской жертвенности, которая вызывает у героя чувство умиления: «Мечта, самая невероятная из всех, какие были, которой всё человечество, всю свою жизнь отдавало все свои силы, для которой всем жертвовало, для которой умирали на крестах и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть. Всё это ощущение я как будто прожил в этом сне; я не знаю, что мне именно снилось, но скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца — всё это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, в первый раз в жизни буквально омоченные слезами. Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли» (11, 21–22). Косые лучи соотносятся с «крестом» и в греческом корне фамилии Ставрогина⁴².

Так же, как и в рассказе Тришатова, лорреновский сон Ставрогина о косых лучах совпадает с реальными косыми лучами заходящего солнца, усиливая их воздействие на читателя: «Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты сквозь зелень стоящих на окне цветов прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом». Косые лучи здесь также предстают (через пространственную антитезу узкого — широкого) в образах светолития и кеносиса — схождения Любви Божией к человеку во Христе. Но косые лучи благодати вонзаются в душу для Ставрогина мучительным воспоминанием о вечере трехлетней давности, «когда так же лились косые лучи заходящего солнца», — вечере самоубийства оскорбленной им Матрешы, которую он мог, но не захотел спасти (11, 22). Невыносимое видение погубленной десятилетней отроковицы преследует Ставрогина. Кеносис косых лучей безмолвно изобличает всю глубину преступления Ставрогина, усугубляющегося словами Христа о соблазнении детей (Мф. 18:6), и объясняет, почему именно преступление с Матрешей Ставрогин не мог забыть, отстраниться от него и не хотел избавляться от этих мук совести, приняв их как должное. Косые лучи, символизируя жертвенную

любовь Христа, становятся для Ставрогина жгучим адским огнем. Словами преп. Исаака Сирина, Ставрогин поражен адским «бичом любви»: «И как горько и жестоко это мучение любви! Ибо ощутившие, что погрешили они против любви, терпят мучение, вящее всякого приводящего в страх мучения; печаль, поражающая сердце за грех против любви, язвительнее всякого возможного наказания. <...> оно есть раскаяние»⁴³.

В почти дословно совпадающим со ставрогинским лорреновском сне Версилова в «Подростке» (1875) «заходящее солнце первого дня европейского человечества» «обратилось» в заходящее солнце его «последнего дня». Закат солнце здесь — апокалиптический символ («всё прейдет, весь лик европейского старого мира» (13, 375)), который символизирует умаление Бога, предоставившего человеку в последние времена полную свободу: «<...> бой уже кончился и борьба улеглась. После проклятий, комьев грязи и свистков настало затишье, и люди остались *одни*, как желали: великая прежняя идея оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества» (13, 378). Исчезнувшая «великая идея бессмертия», «великий избыток прежней любви» к Богу обратились в «осиротевших» людях заложенной в их природе жертвенной, благодарной любовью к природе, миру, людям, ко всякой былинке: «Они работали бы друг на друга, и каждый отдавал бы всем всё свое и тем одним был бы счастлив. <...> каждый трепетал бы за жизнь и за счастье каждого». Заходящее солнце связано с образами детского умаления, жертвенной любви и умиления: «Каждый ребенок знал бы и чувствовал, что всякий на земле — ему как отец и мать. “Пусть завтра последний день мой, — думал бы каждый, смотря на заходящее солнце, — но всё равно, я умру, но останутся все они, а после них дети их” — и эта мысль, что они останутся, всё так же любя и трепеща друг за друга, заменила бы мысль о загробной встрече. <...> Они стали бы нежны друг к другу и не стыдились бы того, как теперь, и ласкали бы друг друга, как дети. Встречаясь, смотрели бы друг на друга глубоким и осмысленным взглядом, и во взглядах их была бы любовь и грусть...» (13, 379).

Косые лучи здесь вторично напрямую соотносятся с образом Христа, выражая Его кенотическое снисхождение к людям. Версиров заканчивает свою «картинку» «видением, как у Гейне, “Христа на Балтийском море”», после которого наступало «царствие Божие»: «Я не мог обойтись без Него, не мог не вообразить Его, наконец, посреди осиротевших людей. Он приходил к ним, простирал к ним руки и говорил: “Как могли вы забыть

Его?» И тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» (13, 379). Явление Христа в стихотворении Гейне привлекло Достоевского жертвенной интерпретацией Второго пришествия в Евангелии, где Сын Человеческий дается в образе Судьи: «грядущий на облаках небесных с силою и славою великою» (Мф. 24:30), «во славе Отца Своего с Ангелами Своими и тогда воздаст каждому по делам его» (Мф. 16:27). Гейневское пришествие Христа переживается в жертвенных образах безмолвия и «пламенно-яркого сердца» Спасителя — солнца в зените, струящего лучи благодати и радостно льющего «алую кровь», что вызывает в людях ответное «сладкое самоотрицанье» жертвенной любви: «Пламенно-яркое сердце, / Озаряя и грея, / Струило лучи благодати / И кроткий, любящий свет свой / По суше и морю. <...> О, мир чудодейственный! город безмолвен; / Затих с своим шумом нестройным / Говорливый, заботливый промысел, / И по чистым, отзывно-рокочущим улицам / Люди ходили, одетые белым, / С ветками пальмы в руках, / И где только двое сходились, / Встречали друг-друга взаимною жаждою мира, / И в трепете сладком самоотрицанья, / Целовали друг-друга в чело / И глядели в лазурную высь / На яркое солнце, Спасителя сердце, / Радостно лившее алую кровь / В примиренье людей, / И, трижды блаженны, они повторяли: / “Хвала Иисусу во веки!”»⁴⁴.

Косые лучи в «Подростке» связаны и с кенотическим восприятием матери: «Закат солнца (почему Крафт удивился, что я не люблю заката?)»⁴⁵ навел на меня какие-то новые и неожиданные ощущения совсем не к месту. Мне всё мерещился тихий взгляд моей матери, ее милые глаза, которые вот уже весь месяц так робко ко мне приглядывались. В последнее время я дома очень грубил, ей преимущественно; желал грубить Версикову, но, не смея ему, по подлому обычаю моему, мучил ее. Даже совсем запугал: часто она таким умоляющим взглядом смотрела на меня при входе Андрея Петровича, боясь с моей стороны какой-нибудь выходки... Очень странно было то, что я теперь, в трактире, в первый раз сообразил, что Версиков мне говорит *ты*, а она — *вы*. Удивлялся я тому и прежде, и не в ее пользу, а тут как-то особенно сообразил — и всё странные мысли, одна за другой, текли в голову» (13, 62). Закат солнца связан здесь с образом кроткой, смиренно унижающейся и молчаливой матери, который выражается концептом исихии («тихий взгляд») и апофатически («странно», «странные мысли», «удивлялся»). Образ матери напрямую связан с кенотическим образом Христа в ее ответе на религиозный эпатаж Аркадия: «Выслушав меня те-

перь, она улыбнулась мне как ребенку: — Христос, Аркаша, всё простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» (13, 215). Для Аркадия этот закат солнца стал «роковой» минутой: думая до него отказаться от родных и уйти в свою идею, теперь он решает «ни в коем случае» не оставить мать и сестру (13, 62).

Косые лучи, данные как светолитие благодати, раскрывают кенотическое смирение матери, ее чистую жертвенную любовь и тогда, когда Аркадий после пережитого унижения на рулетке, задремав, слышит «плавный» колокольный звон «старинной московской церкви». В эпизоде встречи Аркадия с матерью в пансионе Тушара косые лучи возникают в связи с сакральным пространством храма Николы на Столпах и пасхальным хронотопом: «<...> минула Святая неделя и на тощих березках в палисаднике тушаровского дома уже трепещут новорожденные зелененькие листочки. Яркое предвечернее солнце льет косые свои лучи в нашу классную комнату, а у меня, в моей маленькой комнатке налево, куда Тушар отвел меня еще год назад от “графских и сенаторских детей”, сидит гостья. <...> это была мама, хотя с того времени, как она меня причащала в деревенском храме и голубок пролетел через купол, я не видал уж ее ни разу. Мы сидели вдвоем, и я странно к ней приглядывался. <...> прибыла в Москву на свои жалкие средства *самовольно*, почти украдкой от тех, которым поручено было тогда о ней попечение, и это единственно чтоб со мной повидаться. Странно было и то, что, войдя и поговорив с Тушаром, она ни слова не сказала мне самому, что она — моя мать. Она сидела о подле меня, и, помню, я даже удивлялся, что она мало так говорит. С ней был узелок, и она развязала его: в нем оказалось шесть апельсинов, несколько пряников и два обыкновенных французских хлеба» (13, 270). Символ косых лучей здесь раскрывается как кенотическая жертва, добровольное, свободное уничтожение («*самовольно*») в контексте кенотических мотивов истощания, бедности («тощие березки», «жалкие средства»), смиренного умаления, которое выражается уменьшительно-ласкательными суффиксами («новорожденные зелененькие листочки», «маленькая комнатка», «голубок», «узелок»), молчаливого общения («ни слова не сказала», «мало так говорит»), апофатической непостижимости и тайны («странно» (дважды), «удивлялся»). Кенотическое смирение матери подчеркивается и ее поклонами «со слезами на глазах» Тушарам и сыну: «Ещё раз перекрестила, ещё раз прошептала какую-то молитву и вдруг — и вдруг поклонилась и мне точно так же, как наверху Тушарам, — глубоким, медленным,

длинным поклоном — никогда не забуду я этого! Так я и вздрогнул и сам не знал отчего» (13, 272–273). Этот поклон остался для Аркадия апофатически непостижимым: «Что она хотела сказать этим поклоном: “вину ли свою передо мной признала?” — как придумалось мне раз уже очень долго спустя — не знаю» (13, 273). В молчании матери, выражающем непостижимость ее милосердия, кротости, жертвенной любви, проступают черты православного восприятия Богоматери, повторившей «вольное истощание (kenosis) Своего Сына»⁴⁶.

Символ косого луча связан с ключевым для понимания романа образом странника Макара Долгорукого. Преображающая Аркадия встреча с Макаром возникает в прямом смысле слова в свете косых лучей⁴⁷. Косой луч композиционно предваряет встречу Аркадия с Макаром, ставшую для первого духовным переворотом. Образ неизбежного косого луча как символ обыденности, предсказуемости, дурной повторяемости, детерминированности бытия сначала вызывает у Аркадия злобу. Как и в случае с Раскольниковым, замыслившим самоубийство, луч механистично «ударяет» героя: «<...> я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косой красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: “Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас”. Слова произнеслись полушепотом, за ними следовал глубокий вздох всею грудью, и затем всё опять совершенно стихло» (13, 283). Исихастский образ Макара, творящего Иисусову молитву, усиливается мотивом тишины: «каким это образом он просидел эти все дни, почти рядом со мной, так тихо, что я до сих пор ничего не слышал» (13, 284). После встречи с благодатной личностью Макара и его апофатического размышления о тайне Божией⁴⁸ косой красный луч уже не «ударяет» в сознание Аркадия, а становится образом снисходящего на него Святого Духа: «Я лежал лицом к стене и вдруг в углу увидел яркое, светлое пятно заходящего солнца, то самое пятно, которое я с таким проклятием ожидал давеча, и вот помню, вся душа моя как бы выиграла и как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть. Это был лишь миг новой надежды и новой силы...» (13, 291). Косой луч становится символом христианского «благообразия» (греч. *eyschemosyne*), которое Аркадий открывает в личности Макара, отказываясь от подавляющей его идеи Ротшильда.

В романе «Братья Карамазовы» (1880) образ косых лучей, связанный с мотивом тишины, выражает жертвенную любовь матери Алеши Софьи Ивановны, в молитве поручающей сына Богородице: «<...> он 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...» (14, 18). Косые лучи затем раскрываются в личности Алексея как кенотическое человеколюбие («ранний человеколюбец», «не хочет быть судьей людей»), как «дар возбуждать к себе особенную любовь», как исихия и тайна («тихий мальчик», «редко кому любил поверять это воспоминание»), как кенотическая нищета и жертвенность: «Сказано: “Раздай всё и иди за Мной, если хочешь быть совершен”. Алеша и сказал себе: “Не могу я отдать вместо “всего” два рубля, а вместо “иди за Мной” ходить лишь к обедне”», «с на личность и путь Алеши, непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью» (14, 17–19, 23, 25). Косые лучи солнца с детства становятся духовно определяющими для героя: как «малое семя», «как светлая точка, как великое напоминание» они живут в душе Алеши (14, 18, 266). Именно косые лучи «подействовали» который «ударился на монастырскую дорогу», представившую ему «идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его» (14, 17, 25).

В воспоминаниях старца Зосимы о брате Маркеле, умирающем в Страстную неделю, на Пасху, косой луч связан с умалением в образе играющего ребенка, с мотивами жертвенной любви и умиления: «Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом. Поманил он меня, увидав, подошел я к нему, взял он меня обеими руками за плечи, глядит мне в лицо умиленно, любовно; ничего не сказал, только поглядел так минуту: “Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!”» (14, 263). Косой луч подчеркивает такие концепты в личности Маркела, как исихия («тихий, кроткий, улыбается, сам больной, а лик веселый, радостный»), смирение («<...> чем я заслужил, что вы меня любите <...> да и стою ли я того, чтобы служить-то мне?»), кенотическое служение ближним («стал бы сам служить вам, ибо все должны один другому служить»), покаяние, умиление и апофатика: «Матушка, радость моя, я ведь от веселья, а не от горя это плачу; мне ведь самому хочется пред ними виноватым быть, растолковать только тебе не могу, ибо не знаю, как их и любить.

Пусть я грешен пред всеми, да за то и меня все простят, вот и рай» (14, 261–263). Как и в детстве Алеши, эти косые лучи предопределили монашество Зосимы: «на сердце осталось всё неизгладимо, затаилось чувство. В свое время должно было всё восстать и откликнуться. Так оно и случилось» (14, 263).

Завершающий образ косых лучей в творчестве Достоевского — в предсмертных словах Зосимы. Флоренский слышал в них «неземную музыку»⁴⁹: они звучат гимном, заключительным аккордом, в котором кульминационно сливаются ключевые концепты православного богословия, присутствующие в песнопении «Свете Тихий»: созерцание, кеносис, исихия, умиление, апофатика: «<...> старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость: благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы из всей долгой и благословенной жизни — а надо все-то правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая! Кончается жизнь моя, знаю и слышу это, но чувствую на каждый оставшийся день мой, как жизнь моя земная соприкасается уже с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью, от предчувствия которой трепещет восторгом душа моя, сияет ум и радостно плачет сердце...» (14, 265). Дурылин уловил в тонком фоническом созвучии слов «косые» и «касание» глубочайшую метафизичность, мистичность косых лучей: «Закатные длинные косые лучи и тишина заката есть, по учению Зосимы, символ того “касания миром иным” <...>. Косые лучи заката уже как бы *касаются* человека, не слепя его, как лучи полудня, — и это тихое прикосновение есть “касание” из “мира иного”»⁵⁰. Косые лучи — апофатичны, заключают в себе словами невыразимое, но ощущаемое присутствие тайны, подобное в словах Зосимы о Книге Иова: «Но в том и великое, что тут тайна, — что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды» (14, 265).

На закате солнца разворачивается скандал по поводу тления тела старца Зосимы. Это неприглядное кенотическое «истощание» означает обращенность Бога к совершенно свободному принятию человеком веры, отказ жертвенной любви от подавления чудом (ожиданием которого многие соблазнились): «вера не от чуда рождается, а чудо от веры» (14, 24–25). Кенотическому богословию любви, богословию тихого света старца Зосимы здесь противостоит представление о Христе его антагани-

ста отшельника Ферапонта, представителя внешней аскезы («великий молчальник и необычайный постник»), который обратившись в сторону заходящего солнца «неистово прокричал», «воздевая к солнцу руки, и, пав лицом ниц на землю»: «Мой Господь победил! Христос победил заходящу солнцу! — <...> зарыдал в голос как малое дитя, весь сотрясаясь от слез своих и распростирая по земле руки» (14, 304). В этом фальшивом, ложнорелигиозном стиле, громкой и демонстративной истерике раскрывается по сути антихристианское восприятие Христа, искажающее образы песнопения «Свете Тихий». Достоевский подчеркивает, что Ферапонт редко бывал на церковных службах: «даже в церковь подолгу не являлся» (14, 301).

Духовно переживаемые Достоевским с детства закат солнца и его косые лучи становятся устойчивыми, сквозными константами художественного мира Достоевского, его ключевыми созерцательными символами, в которых в свернутом виде присутствует глубинная перспектива древней христианской традиции, в послушании которой писатель работал и основные концепты которой развертывал (не логически, а переживая их духовно). Это свидетельствует о средневековой доминанте, ценностном идеале, по слову преп. Иустина Поповича, «христоликой» личности в художественном сознании Достоевского, идеале, в свете которого писатель воспринимал, осмыслял и поверял современного человека.

Символика косых лучей выражает тайну духовной жизни Достоевского, апофатическую встречу души с Богом. В образах заходящего солнца и его косых лучей у Достоевского просвечивают ключевые концепты православного богословия о Боговоплощении⁵¹ и Пресвятой Троице, которые нашли выражение в христологическом песнопении «Свете Тихий»: созерцание, кеносис, исихия, умиление, апофатика. В образах вечернего заката и косых лучей Достоевский ощущал апофатически невыразимое, скрытое, молчаливое Присутствие Христа в творении — Присутствие кенотической Любви Божией к человеку. Образ косых лучей как кенотический символ Христа в творчестве Достоевского свидетельствует о непрерывном единстве кенотического типа русской духовности.

В свете всего вышеизложенного требует существенной поправки мысль замечательного немецкого слависта Л. Мюллера, преувеличившего, на наш взгляд, влияние либеральной протестантской христологии на Достоевского: «сущность Христа <...> Достоевский видит в бесконечной любви к людям, но любви требовательной, любви, признающей свободу человека, а потому отвергающей авторитет, насилие и чудо. <...> Достоевский постоянно говорит о воплощении Логоса во Христе, но почти

никогда — о его Воскресении. Отчетливо видно, насколько далеко такое понимание Христа от понимания Православной церкви и насколько близко оно пониманию, бытовавшему в либеральном протестантизме. <...> Достоевский видит и любит во Христе высшее проявление человечности»⁵². На мысль о протестантском отказе Достоевского от церковной христологии уместно привести слова В.В.Розанова, обращенные к К.Н.Леонтьеву, обличавшему Достоевского в «розовом христианстве»: «Если это не отвечало типу русского монашества XVIII–XIX веков (слова Леонтьева), то, может быть и даже наверное, отвечало типу монашества IV–IX веков»⁵³. Розанов верно уловил, что новый тип иночества, выведенный Достоевским в Зосиме, оказывается ближе всего к древнехристианскому монашеству. Достоевский продолжает не схоластическую, а святоотеческую традицию понимания богословия, по которому оно есть мистическое созерцание Бога, неразрывно связанное с молитвой и литургией: «Если ты богослов, то будешь молиться истинно; и если истинно молишься, то ты богослов» (св. Евагрий Понтийский). Аутентичный смысл творчества Достоевского проявляется в патристическом, литургическом (гимнографическом и эротологическом) контекстах.

Общепринятой в достоевсковедении является точка зрения, по которой пейзажи у Достоевского выполняют психологическую функцию, отражая субъективные переживания героев. Но еще Вяч. Иванов указал, что описания природы у Достоевского объективно отражают единство природной и духовной реальности: «По ощущению природы у Достоевского мы можем измерить и проверить его мистический реализм. Парадоксально чуждаясь искони общепринятого у поэтов обычая и сладостного обряда украшать свои вымыслы описаниями природы, он как бы наложил на себя запрет выступать “природы праздным соглядатаем”, по выражению Фета. Он как бы считает недолжным пересказывать на свой лад, истолковывать “по-человечески, слишком по-человечески”, ее тайную жизнь, отражать себя в ней или отражать ее в зеркале отделившегося от нее духа. Ему хотелось бы только приникать к земле и целовать ее в детском смирении. Очень редко позволяет он себе упомянуть о природе, и всегда с целью указать в нужные и торжественные минуты на ее вечную, недвижимую символику»⁵⁴. В закатной символике Достоевского наблюдается это удивительное, апофатичное слияние *realiora* и *realia*: «Выражая *realiora*, он не умаляет ничем *realia*»⁵⁵. Словами апостола Павла, у Достоевского «невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим. 1:20).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Перевод П. Флоренского: Флоренский П.А., свящ. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах (1914) // Флоренский П.А., свящ. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 659.
- ² Примечания А.Г.Достоевской к сочинениям Ф.М.Достоевского // Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.-Пг., 1923. С. 68.
- ³ Розанов В.В. «Вечно печальная дуэль» // Розанов В.В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. М., 1996. С. 291–292.
- ⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 65. Далее сноски на произведения Достоевского даются в тексте по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы цитирования.
- ⁵ Иванов Вяч. Экскурс. Основной миф в романе «Бесы» (1914) // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 437.
- ⁶ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме (1908) // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 157.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский. Труды ГАХН. М., 1928. Вып. 3. С. 164.
- ⁹ Там же. С. 165.
- ¹⁰ Там же. С. 193.
- ¹¹ Флоренский П.А., свящ. Столп и утверждение Истины. С. 659–660.
- ¹² Флоренский цитирует 11 эпизодов. С.М.Соловьев, выделивший пейзаж с лучами закатного солнца в отдельный тип пейзажей Достоевского, насчитал 46 его описаний, 10 из которых — с косыми лучами (Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. Очерки. М., 1979. С. 147, 174).
- ¹³ Розанов В.В. Густая книга // Розанов В.В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 576–577.
- ¹⁴ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 180, 183.
- ¹⁵ Кеносис (от греч. *kenosis* — букв. «опустошение, опоражнивание, пустота») — ключевой концепт православного богословия, означающий добровольно принятое Христом уничижение (Фил. 2:6-9). Склонность русской души к евангельскому образу уничиженного Христа Г.П.Федотов определил как русский кенотизм, увидев в нем отличие русской религиозности от византийского типа духовности (Федотов Г.П. Русская религиозность. Ч. 1 // Федотов Г.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 2001. Т. 10. С. 95, 125, 329). В кенотическом восприятии христианства жертвенная любовь (Агаре), милосердное снисхождение Бога ко грешнику преобладает над страхом (Phobos) Божиим и Законом (Там же. С. 207).
- ¹⁶ Флоренский П.А., свящ. Столп и утверждение Истины. С. 91–92. В этом же русле в статье «Ты Еси» (1907) размышлял Вяч. Иванов, затем

увидевший эту философию в творчестве Достоевского («Достоевский и роман-трагедия» (1914)), из которой исходил М.М.Бахтин в своей концепции диалогичности и полифоничности художественного сознания Достоевского.

¹⁷ Флоренский П.А., свящ. Столп и утверждение Истины. С. 97.

¹⁸ О происхождении песнопения, его греческий текст и церковнославянский перевод: Скабалланович М. Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Киев, 1915 (М., 1995). Вып. I. С. 57, 118; Киприан (Керн), архим. Литургика. Гимнография и эортология. М., 2002. С. 67; Рубан Ю. Сретение Господне. Опыт историко-литургического исследования. СПб., 1994. С. 119, 121.

¹⁹ Древнехристианское «правило о принесении светильника на вечерю в собрании (на агапе)» было перенесено из ветхозаветного богослужения: «вечером при зажжении светильника благодарить Бога за созданный им для освещения ночного мрака огонь (Мишна, Берахот, VIII; Талмуд в переводе Н.Персферковича, I, 1899, стр. 29–30)» (Карабинов И.А. Постная Триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. М., 2004. С. 79). Суточный круг в христианстве начинается с заходом солнца, так как первый день творения начался вечером: «И бысть вечер, и бысть утро, день един» (Быт. 1:5). С возжжением вечерних светильников воссиявал уже следующий день, наступал первый день недели.

²⁰ Рубан Ю. Сретение Господне. С. 164.

²¹ Флоренский П.А., свящ. Столп и утверждение Истины. С. 97.

²² Там же. С. 659.

²³ Рубан Ю. Сретение Господне. С. 169.

²⁴ Михайловский В.Я., прот. Учение о православном богослужении. СПб., 1909. С. 43.

²⁵ Исихия (от греч. hesychia — «безмолвие сердца») — ключевой концепт исихазма (безмолвничества) — древней мистической и богословской традиции восточно-христианского монашества, в основе которой — творение молитвы Иисусовой. Свое богословское осмысление практика «умного делания», исихастская мистика безмолвия и света получила в учении св. Григория Паламы (†1359) о Фаворском свете и божественных, нетварных энергиях. Греческие значения «исихии» («внутреннее безмолвие, молчание, покой») влились в церковнославянское и русское «тихий», звукообраз которого фонетически оказывается ближе к исихии, чем «молчание» и «безмолвие»: **«Тихий — благосклонный, кроткий; тихий, спокойный; безмятежный, тихий. Тихость — ясность духа. Тихостный — тихий, кроткий»** (Дьяченко Г., свящ. Полный церковнославянский словарь. М., 1898 (1993). С. 722). «Тихий» — сущностная черта православного образа Христа, например, в «Каноне молебном ко Пресвятой Богородице», где Он именуется «Начальником тишины» (Православный молитвослов и псалтырь. М., 1993. С. 30), или у преп. Силуана Афонского: «Твой *тихий*, кроткий взор душа забыть не может» (Силуан Афонский, преп. Псалмы. Молитвы. М., 2000. С. 17, 25, 38). Может

- быть, именно поэтому «тихий», как и «теплый» (в церковнославянском — не умеренно горячее, а очень горячее, ревностное, например, «Теплая Предстательница»), образуют столь дорогой и родной образ православия, традиционного русского благочестия (Седакова О. А. Церковнославяно-русские паронимы: Материалы к словарю. М., 2005. С. 17).
- ²⁶ Михайловский В.Я., прот. Учение о православном богослужении. С. 43.
- ²⁷ Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 453–455.
- ²⁸ Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности // Аверинцев С.С. Другой Рим. Избранные статьи. СПб., 2005. С. 316.
- ²⁹ А.Г.Достоевская отмечала, что «это личные воспоминания Феодора Михайловича из своего детства»: «Несколько раз от него слышала. Феодор Михайлович был рад, когда наши дети присутствовали на богослужениях Страстной недели» (Примечания А.Г.Достоевской к сочинениям Ф.М.Достоевского. С. 68). Описанное событие произошло в Великий Понедельник на Литургии Преждеосвященных Даров, на которой читается паремия из книги Иова (1:1–12), после чего поется «Да исправится молитва моя» (Богослужения Страстной Седмицы и Пасхи. М., 2005. С. 100–101).
- ³⁰ Апофатика — совершенный путь богопознания — «восхождение» к таинству путем отрицательного богословия: «способ рассуждать, исходящий из того, что *тайна Божья невыразима* в человеческом слове, в каких бы то ни было рационалистических формулировках, и может быть описываема через отрицание, через установление дистанции по отношению к нашему рассудку» (Аверинцев С. Иисус Христос — русскими глазами // Труд-7. 2000. 6 янв. С. 7).
- ³¹ Цит. по: Лосский В.Н. Боговидение. М., 2003. С. 220–221, 524.
- ³² Бог «спас нас не по делам праведности, которые бы мы сотворили, а по Своей милости <...> Святым Духом, Которого излил на нас обильно через Иисуса Христа» (Тит. 3:5–6); «любовь Божия излилась в сердца наши Духом Святым» (Рим. 5:5). Ключевым этот глагол является в описании Сошествия Св. Духа на апостолов с отсылкой на пророчество Иоиля (2:28): «излию от Духа Моего на всякую плоть» (Деян. 2:17).
- ³³ В кенотическом описании смерти Михайлова проступает единство кеносиса Христа (человеческого умирания Богочеловека в Его богооставленности) и смерти всякого человека. В со-умирании Христа с человеком проявляется Его сострадание к нему, которое выражается льющимися на Михайлова лучами благодати и милости. Это единство «предельного кенозиса» в человеческом умирании Богочеловека и смерти всякого человека в его богооставленности о. С. Булгаков (пережив собственную смертность) увидел в «трупном образе» «Мертвого Христа» Гольбеина и в его описании Достоевским в «Идиоте» (Булгаков С., прот. Софиология смерти // Булгаков С., прот. Тихие думы. М., 1996. С. 287–289).
- ³⁴ Фудель С.И. Собрание сочинений в 3 т. М., 2005. Т. 3. С. 45.

- ³⁵ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 364.
- ³⁶ Фудель С.И. Наследство Достоевского. С. 45.
- ³⁷ Добротолюбие. Св.-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 1. С. 12, 13, 25, 63.
- ³⁸ Аверинцев С. Образ Иисуса Христа в православной традиции. // Иисус. Две тысячи лет религии и культуры. М., 2001. С. 126–127.
- ³⁹ Созерцание (греч. theoria) — один из ключевых концептов православного богословия и святости, установка умной (созерцательной) молитвы, цель которой — безмолвное созерцание Бога. Преп. Исаак Сирий писал о созерцании как «пределе» (цели) молитвы в книге, хорошо знакомой Достоевскому: «Молитва есть сеяние, а созерцание — собирание рукоятей (снопов), при котором жнуший приводится в изумление неизглаголаным видением, как из малых и голых посеянных им зерен вдруг произросли пред ним такие красивые класы» (Исаак Сирий, преп. Слова подвижнические. М., 2002 (1854). С. 99).
- ⁴⁰ Умиление является неотъемлемым качеством умной молитвы, в которой, чтобы не впасть в самомнение от радости, подаваемой ею, необходимо держать плач сокрушенный: «Хранящий такую радостно-печаль избегнет всякого вреда» (Откровенные рассказы странника духовному отцу своему. Оптина Пустынь, 1991. С. 133). Делание «блаженной радостной печали святого умиления» способно поставить человека «выше всего земного» и представить его «чистым Христу» (Иоанн Лествичник, преп. Лествица. М., 2004. Слово 7. О радостворном плаче. С. 106). Умиление Макара Долгорукого Достоевский акцентировал как черту, присущую русской религиозности (13, 312).
- ⁴¹ Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. С. 179.
- ⁴² Связь косых лучей солнца с крестом Розанов видел на «египетских рисунках», в которых «тоже попадают выразительно сделанные “последние лучи солнца” (они оканчиваются кистью *человеческой руки*, с символом жизни, особым египетским крестом)» (Розанов В.В. Густая книга. С. 576–577).
- ⁴³ Исаак Сирий, преп. Слова подвижнические. С. 121–122.
- ⁴⁴ Стихотворение Г.Гейне «Мир» (Frieden) из «Первого круга» цикла «Северное море» (1826). Перевод М.В.Прахова (Гражданин. Журнал политический и литературный. Сборник. СПб., 1872. В 2 ч. Ч. 1. С. 158–159). Достоевский был знаком с этим стихотворением именно в этой публикации.
- ⁴⁵ Уже решившийся на самоубийство Крафт спрашивает Аркадия «Какой вы час во дню больше любите?», на что тот отвечает: «Я закат не люблю» (13, 61). Аркадий с его идеей Ротшильда — идеей эгоцентризма и власти не может любить закат — символ жертвенности: «Моя идея — это мрак и уединение» (13, 264). «Пречестный» же Крафт, застрелившийся «на закате солнца» (13, 128) сразу после разговора с Аркадием, «в полные сумерки», оценивается как человек жертвенного поведения:

- «Когда надо, великодушный жертвует даже жизнью; <...> из-за идеи, представьте, молодой человек, подавал надежды...» (13, 131–132, 134).
- ⁴⁶ Лосский В.Н. Боговидение. С. 263.
- ⁴⁷ В рукописной редакции этого эпизода Достоевский несколько раз записывает и подчеркивает слово «луч» (16, 357; 17, 423).
- ⁴⁸ Слова Макара о непостижимом таинстве «благослепной» смерти, о бесконечности любви углубляются апофатическими образами тишины и заката: «<...> Я рад был, что мы одни и что кругом стояла невозмутимая тишина. Солнце ярко светило в окно перед закатом. <...> Всё есть тайна, друг, во всём тайна Божия. <...> А всех большая тайна — в том, что душу человека на том свете ожидает. <...> А что тайна, то оно тем даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; <...> тем ещё прекрасней оно, что тайна, — прибавил он умиленно. <...> Меня поражает, что вы гораздо более знаете и понимаете, чем можете выразить <...> и по смерти любовь!..» (13, 287, 290).
- ⁴⁹ Флоренский П.А., свящ. Столп и утверждение Истины. С. 659.
- ⁵⁰ Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. С. 194.
- ⁵¹ Этот центральный для православия и главнейший для Достоевского догмат писатель формулировал евангельскими словами «Слово плоть бысть» (Ин. 1:14), читающимися на Пасхальной литургии: «<...> Слово в самом деле плоть бысть. В этом вся вера и всё утешенье человечества» (11, 113).
- ⁵² Мюллер Л. Понять Россию: историко-культурные исследования. М., 2000. С. 261–262.
- ⁵³ Розанов В.В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники: Н.Н.Страхов. К.Н.Леонтьев. М., 2001. С. 337.
- ⁵⁴ Иванов Вяч. Достоевский. Трагедия — Миф — Мистика // Иванов Вяч. Собрание сочинений. С. 511–512.
- ⁵⁵ Дурылин С. Об одном символе у Достоевского. С. 196.