

# Халина Халациньска-Вертеляк

---

## "Театр" Достоевского и размышления Павла Флоренского о русской иконе : фрагмент

---

Studia Rossica Posnaniensia 25, 13-23

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„ТЕАТР” ДОСТОЕВСКОГО И РАЗМЫШЛЕНИЯ  
ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО О РУССКОЙ ИКОНЕ (ФРАГМЕНТ)

THE “THEATRE” OF DOSTOYEVSKY AND PAVEL FLORENSKY’S  
MEDITATIONS AND RUSSIAN ICON (FRAGMENT)

ХАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

ABSTRACT. The author of the article studies the deep structural connections between Dostoyevsky’s “theatre” and Theology of the icon by Pavel Florensky. The observations enrich the problem of “notation’s drama”, typical for the present culture.

Halina Chałacińska-Wiertelak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej,  
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Polska-Poland.

Культура XX века, которая характеризуется высокой степенью сознательности, ориентирована на понимание и последовательный процесс объяснения, по словам семиологов – „перечитывания”, „образов” и „следов” (бывших культур) как исследователями, так и самими художниками. Тексты последних, как наталкивающиеся все время на функционирующие в культуре „следы”, выявляют драму записи, стремящейся постигнуть идеал, т.е. такой единственный целостный текст, который выяснялся бы сам из себя. Вызов Джойса – потенциального создателя тотального текста – с которым он обращается к современному читателю, заставляет последнего принять активное участие в процессе новой записи нашей общей культуры за счет отхода от навыка пассивного чтения. Основная цель этого творческого предприятия зиждется на такой творческой энергии слова (записи), которая позволила бы раскрыть изначальные смыслы, тождество текста с самим собой... Драматизированный способ структурирования (художественной формы) Достоевского приближается к границе исчерпания возможности негативной записи, которая раскрыла перед современной культурой столь огромное богатство содержательности текста как такового. В двадцативечных интерпретациях прозы автора *Бесов* его текст постигает значения переходящие в свою противоположность. Неслучайно первые „открыватели” утаенных принципов структуры русского писателя появились во время самого начала XX века, первое пятнадцатилетие

которого определяется именем „русского ренессанса”. Основой этого времени духовного расцвета искусства, критики теоретической мысли и религиозной интуиции было самосознание ценности собственной культуры. Тождество русских достижений в этой области мыслилось в органической связи не только с европейской, но и с мировой культурой. Выдающейся личностью времени „русского ренессанса” был отец Павел Флоренский. Именно благодаря автору *Иконостаса* сознание ценности иконы может быть ассимилировано теоретической и художественной мыслью нашего времени. Одновременно творчество Достоевского, как определяющее для современного „расщепленного” типа мышления невольно входит в диалог с теологией иконы отца Павла. Икона в интерпретации теолога – как „проявляющая запись” – в сочетании с открытым текстом русского писателя может приоткрыть тайну творческого акта (как такового).

Представленные нами наблюдения являются лишь попыткой такого прочтения утаенных контактов между театрализованным миром Достоевского и размышлениями Флоренского о русской иконе, которое локализуется в пределах драмы записи современной культуры<sup>1</sup>.

Проблема сходства, а также значимых различий между двумя явлениями культуры, не касается здесь возможных в художественной действительности Достоевского „цитат”, происходящих из мира иконы в таком ее синтетическом понимании, какое фиксируется сейчас главным образом благодаря интерпретации отца Павла Флоренского. Все наше внимание концентрируется на попытке найти внутренние параметры (феномена православной иконы и „театра” автора *Идиота*), определяющие, если использовать меткое выражение Селезнева, общий обоим явлениям „генотип мышления”<sup>2</sup>. Здесь, уточним, – интуитивного мышления, или, как скажет Флоренский, „мышления сердцем”, когда чрезмерно расширяются возможности человеческого познания.

Надеемся, что такая исследовательская позиция раскроет параллели между самым глубоким содержанием антропологии театра Достоевского и смысловым контекстом места человека-личности в теологии русского православия.

<sup>1</sup> Такое исследовательское восприятие художественного мира Достоевского и мира иконы инспирировано здесь научными трудами, из которых, в первую очередь следовало бы упомянуть концепции: Лотмана, Панаса, Фуэнтеса, Йовановича, Фарыны... J. Lotman, *Semiotyka kultury*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1977; W. Panas, *Postlowie*. W: P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984; C. Fuentes, *Don Kichot, czyli krytyka sztuki czytania*, Kraków 1987; M. Jovanović, *Wystąpienie na VII Międzynarodowym Sympozjum Dostojewskiego*, Ljubljana 1988; J. Faryno, *Археопозитика „Доктора Живаго”*, ч. I. W: *Studia filologiczne*, pod red. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 1990, s. 33-220.

<sup>2</sup> Ю. Селезнев, *В мире Достоевского*, Москва 1980.

Имманентная энергия сюжетных текстов автора *Бесов* переходит каждый раз границы эпического сформирования благодаря театральной потенции, которая определяется как импульс, находящийся в основе произведения Достоевского. Поэтому идея партнерства в ее самом широком понимании – то есть включающая элемент соучастия-коммунии в форме предпочитаемой представителями Великой театральной реформы – не столько конкретизируется вербально, сколько обнаруживается в намеренном послании этой эпико-театральной действительности. Кроме явных здесь соотношений „актер-зритель”, учитывающих замену обоих статусов и раскрывающихся самой сюжетной реализацией эпизодов-спектаклей, существенными здесь оказываются другие категории, организующие „театральную” сферу значений<sup>3</sup>.

Идея субъектности с центральным в ней контекстом создателя-аниматора и одновременно наблюдателя за происходящим, – включающая также контекст Зрителя находящегося вне текста, – раскрывает смысл и цель функционирования этого „театрального” послания. Спектакли, реализующиеся в тексте романов Достоевского, идущие на убыль, исчезновение, на самоисчезновение, скрывают – противоположную своей иссекающей энергии – целеустремленную, динамическую силу. Она в целом направлена на достижение предела того Театрального космоса, в шарообразном хронотопе которого Зритель (внетекстовый) – после катарсического сотрясения создающего позицию интеллектуальной дистанции – объединит в один универсальный смысловой масштаб все разъединенные друг от друга значения: фрагментарные и кратковременные. Так понимаемое возрождение Зрителя и театра Достоевского открывает наиболее фундаментальную функцию иконы: восстановление Целого, тотальности и общности мира<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> „Театр” Достоевского понимается здесь как идея, потенция, лежащая у основ произведения (автора *Бесов*) и определяющая его эстетическую сущность. Это модель театра сходящаяся с концепцией выработанной Великой театральной реформой, опровергающей мышление типичное для реалистического мещанского театра второй половины XIX века, современного Достоевскому и – в основных принципах художественного сформирования – расходящегося с творчеством русского писателя. Факт этот в определенной степени выясняет отсутствие сценических произведений в творчестве русского классика. Одновременно романы Достоевского, наблюдаемые с перспективы достижений Реформы, открывают прежде всего имманентную ориентацию на внетекстового Зрителя, который, после катарсического сотрясения, должен подняться на следующую, открытую ступень духовного развития Личности. См. хотя бы: В.Е. Мейерхольд, *Статьи, письма, речи, беседы*, Москва 1918; J. Coreau, *Naga scena*, Warszawa 1972; S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, Warszawa 1975; К. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, Ленинград 1973; H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980.

<sup>4</sup> W. Panas, *Postowie*, укр.соч.

В концепции Владимира Панаса процесс возрождения был бы тождественным с восстановлением мира до его „падения в семиотику”, падения назначенного первородным грехом дифференциации, который совершили первые родители в рае, нарушая тотальность не знающую деления.

Проблема рая, не экспонированная вербально в текстах Достоевского, выявляется в процессе вникания во внутреннюю динамику художественной формы писателя. Согласно своей драматической сущности – ориентированной на разрешение и реализующейся в поэтике полюсных противоположностей – форма эта стимулирует потребителя к воссозданию контекста рая, начала, к заполнению значащего пустого места. Провоцирующее умолчание о первой причине – как с точки зрения общей идеи произведения, касающейся всегда человеческой кондиции с ее неотделимым божественным элементом, так и в плане вербальной реализации (отсутствие экспозиции, завязки, умноженная кульминация) – позволяет осознать цель и смысл исследования загадочных внушений, недомолвок, которые выстраивают контекст Начала. Целесообразным кажется здесь „прочтение”: содержания швейцарского пейзажа в романе *Идиот*, дифференцированного с точки зрения святого времени-пространства, загадки создания Христа (отнюдь не только в лице князя Мышкина), а также – последовательно экспонированной незавершенности героев, особенно в парах, которые с точки зрения художественного замысла, должны воплощать противоположные ценности.

Этот аспект стиля Достоевского выявляет глубокий анализ Гачева, определяющий позицию старого Карамазова в произведении как пройденный этап старца Зосимы... Сигнализированные здесь художественные решения могут убеждать в том, что в „поэтике недосказанного” Достоевский воплощает мистику полноты, Целого. Внимательное чтение интерпретации Гачева может привести к находке потаенной кондиции эпико-театральной двойственности текстов Достоевского, шире – художественной формы как таковой. Анализ четырех стихий, выявляющий энергию зачина, перманентного перевоплощения и сознания выявляет здесь аналогию с кондицией произведения искусства. Активная энергия формы – не исчерпывающая своих возможностей в перекодировке на интеллектуальные значения (во многих интерпретациях), на процесс эстетических восприятий – как кажется, выявляет самую сущность творческого акта, процесса возникновения формы из хаоса, у самих своих основ снабженной энергией направленной на цель; возможно, не осознанную самим художником...

Феномен Начала Достоевского – помимо отсутствия материальной ипостаси этого явления в тексте – определяется в функции извечной, все возвращающейся кондиции на основе шока. Благодаря глубоко

скрытому, но вездесущему видению распятия и воскресения (необходимого условия искупления), феномен рая призывает такие общечеловеческие ценности, как: миф, трагизм... На почве извечных происшествий – необходимости перехода через шок (память о пролитой крови как условие возникновения самых глубоких ценностей культуры), целесообразности поддаться энергии мифа (более существенной нежели пересказ самого происшествия) – выявляется осознание: феномена творческой потенции, которая может освободиться только через сотрясение, проблемы художника, демиурга, создателя...

Творческая фантазия Достоевского, стимулированная Библией, снабжает его художественный мир в энергию, силовые поля, выходящие за пределы произведения искусства и заставляющие потребителя к усилию со-прочитывания художественного видения... Разбивая стену усыпленного, неподвижного воображения (если можно использовать здесь метафору адекватную для выражения энергии и функции мифа), художественное произведение постигает возможность осуществления своей глубинной сущности: мифологической, религиозно-философской, не исторической...

Намеченная здесь содержательность текстов Достоевского, наблюдаемых с представленной выше исследовательской перспективы невольно наталкивает на мысль о возможности вскрытия в мире иконы таких явлений, которые были бы немислимы в ее, так сказать, „изолированном” восприятии. Чтение теологических текстов Павла Флоренского, сквозь призму художественного мира Достоевского, позволяет выявить следующее: неопозиционное единство иконы кодирует потенциальную двойственность Целого и как таковое содержит – в глубоко скрытой потенции – аспект различия добра и зла, уловимый только с перспективы осознания „первого падения”.

Только распознавание столь глубокой тайны интересующего нас явления – последовательно вбираемой плоскостью идеализации – позволяет понять смысл и цель устремления иконы в ее процессуальном открытии на каждого, кто предпринимает усилие преодолеть, перейти самого себя<sup>5</sup>.

Как вытекает из исследований отца Павла в процессе возношения (восхождения) в вертикальной структуре иконы верующий никогда не достигает ее верхней границы духовного совершенствования. Одновременно, не достигая, интенсивно ее приближает самим фактом устремления. Таким образом, чем сильнее переживание поднимающегося перед иконой с падения, тем более удаляется нижняя граница иконы; отсутствующая (даже интенционально) в самом процессе выхождения из пределов греха и никогда не готовая, чтобы манифестировать себя

<sup>5</sup> P. Florenski, ук.соч.

вербально. Граница эта существует однако, если можно так выразиться, как неосознанная память о начале семиотической дифференциации.

Художественный мир Достоевского, не ставящий проблемы греха первых родителей вербально реализует умноженные результаты того исходного события. Актуализирующие эту внетекстовую идею первого грехопадения категории, принадлежащие театральному миру Достоевского – как, для примера, „игра”, „маска”, перманентная установка на умноженного „партнера” и такого же „зрителя”, „кулисы” – увеличивают возникающие значения в таком темпе и рассеивают их в так многих направлениях, что процесс их наслаивания и размежевания кажется не подлежащим управлению<sup>6</sup>. Вот полифоническое, диалогическое слово, как будто надтреснутое, раздвоенное, значит опровергнутое в своей изначальной сущности, противоположное пресемиотическому слову-факту („да будет свет и стало светло”) уже в момент изречения значит слишком многое. Итак, созидательная сила слова Достоевского не в состоянии преодолеть балласт собственных значений. Неимоверная легкость, с которой произносится слово героями (театра) Достоевского, ассоциируется с концепцией „маленького сопротивления” Юрия Лотмана<sup>7</sup>, однако с той существенной разницей, что по отношению к результату сказочной легкости, эффект, достигнутый словом в мире автора *Братьев Карамазовых*, это эффект навыверт. Вот Ставрогин (самозванец, по предложению Верховенского) при отсутствии малейшего жеста, а лишь с помощью самого молчащего слова-действия – профанированного „золотого слова” – умерщвляет Матрешу. Заложенная у самого начала слова идея гармонии в театрализованном мире *Бесов* опровергается маской мнимого не-знания. На чертаке, то есть за кулисами, в догадке подглядываемыми виновником, осуществляется анти-идея слова-действия не высказанного, но совершившегося в последнем акте этой невольной смерти...

Такой статус слова-события<sup>8</sup> определяется характером „театра” реализующегося в минусовой форме произведения Достоевского.

<sup>6</sup> См.: H. Chałacińska-Wiertelak, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988.

<sup>7</sup> J. Łotman, *Semiotyka kultury*, ук.соч.

<sup>8</sup> Как подсказывают приведенные наблюдения такой статус события в мире Достоевского достигается на основе столь часто употребляемого писателем принципа передвижения либо в самой онтологии явления, либо в его функции. Наблюдения исследователей касающиеся ситуации момента в романной структуре русского писателя следует на этом месте дополнить замечанием, что в художественном мире понимаемом здесь как Целое Достоевского, „момент” приобретает содержание и функцию близкие сущности трагического презрения, когда мгновение отождествляется с явлением извечного времени, решающего о повороте судьбы как личности, так и мифа в целом. Другой тип приращивания смыслов происходит на стыке „судьба героя – партнер”. Из-за чувства

Одновременно слово здесь как открытое по своей сущности – вспомним хотя бы бахтинское „слово с лазейкой”, „слово с оглядкой”, а также то, которое имманентно направляется к отождествлению со СЛОВОМ – наиболее глубокой внутренней намеренностью перекликается с другой перспективой интересующего нас вида искусства.

Из-за этих ассоциаций возникает здесь вопрос о духовном бытии в „театре” Достоевского. Внутренний императив познания, попытки объяснить тайну Личности связан с предельной установкой на оценку партнера, проявляющегося в акте эманации субъекта. Имманентная структура этого веления – по своей сущности экспансивная – является зародышем и временно-пространственным „топосом” всякого действия в театральной действительности русского писателя<sup>9</sup>.

В практической реализации этот „театр” определяется принципом метонимии. В этом „фрагменте”<sup>10</sup> временно-пространственного течения

---

незавершенности и предельной потребности определиться, герой доверяет свою судьбу партнеру, так сказать, приносит ее в руки партнера. Последний, обладая такой же кондицией незавершенного (индивидуалиста), „играет” чужой тайной (замещающей часто мнимое, или половинчатое знание о герое), предлагая ее другим партнерам, в том числе, также исходному герою, который в ситуации всеобъемлющего диалога становится партнером для всех остальных „недовоплощенных”. См.: Н. Гачев, *Космос Достоевского*, „Труды Тартуского университета”1973, № 2.

В мире умноженного диалога доверенная тайна (тождественная с ситуацией героя „на пороге”) возвращается в разных ипостасях образа к удивленному герою. В ситуации предельной растерянности последнего, изначальная тайна раскрывает перед героем бездну сомнений, которые могут довести его до невозможности определения границ собственного тождества. Результат крайнего проявления намеченного механизма в художественном мире Достоевского это категория двойника. В этой ипостаси герой, случаясь самому себе, может воспринимать себя более как событие, нежели – субстанциальное бытие.

Это загадочное превращение в семантическом попе двойника, являющегося в достоевскологии отнюдь не раскрытым и наблюдаемым сейчас с дистанции теологических осмыслений Флоренского, наводит на гипотезу, стоящую более глубоких исследований.

Как можно предполагать на основании приведенных наблюдений, особое внимание следовало бы уделить проблеме процессуальности. Установка художественного формирования Достоевского на (последнее) разрешение в финале произведения (не только в романе *Идиот*, на который указывал сам писатель) – в диалогогизированном контексте с теологией иконы – привела бы к переоценке смысла так весомых происшествий, как, например, идиотизм Мышкина, самоубийство Ставрогина... Предупреждая результаты возможного анализа, предполагаем, что „Христос” Достоевского мог бы оказаться подвижным феноменом, проявляющимся в разных воплощениях во всех романах писателя...

Следует вспомнить здесь упоминаемые нами труды Ю. Селезнева, М. Йовановича, Н. Гачева.

<sup>9</sup> R. Ricouer, *Egzystencja i hermeneutyka*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1975; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

<sup>10</sup> Ю. Тынянов, *Пушкин и его современники*, Москва 1969.



„театр” Достоевского является независимым целым в смысле механизма создания самоинтерпретирующегося кода. Одновременно, определяя себя как „часть вместо целого”, этот роман-театр – благодаря системе внушений, недомолвок, частичности явления игры – приоткрывает просвет на тот контекст, в который он погружен. Выступая в функции фрагмента, который открывается на большее Целое, театральная действительность, функционирующая в тексте романа, наклоняет к интерпретации этого великого феномена, который в практической реализации не мог возникнуть. Внетекстовый Зритель, которого присутствие за пределами художественного мира кодируется этим миром, может – с перспективы внешней дистанции – это целое воссоздать. Одновременно, так предлагаемый Потребитель в состоянии „перейти” самого себя, уточним, на основе вовлеченного контакта с „театром” разыгрываемым в минусовой форме романа и в результате процесса осмысления этого происходящего. Зритель этот имеет шанс создать в своем духовном мире такую ситуацию, в которой театральная условность, функционирующая в минусовой кондиции художественного мира – сублимируясь в своей установке на это внетекстовое восприятие – может постигнуть статус высшей, настоящей ценности. Иначе говоря, условность эта преодолевает „подвижную инертность” внутритекстового зрителя, точнее, его невозможность создать необходимую интеллектуальную дистанцию... Таким образом Театральный космос Достоевского, исчерпывающийся в реализациях <виртуальный режиссер – актер-зритель, функционирующий в художественном мире – внетекстовый Зритель> выявляет, в процессе исследовательского вникания в текст, такое внутреннее намерение, которое следует определить здесь, как преодоление: балласта избыточных слов, лавины событий, которые не приближают цели, видимости раскрытия, которое по сути создает камуфляж, видимости достижения, являющегося поражением (хотя всегда с просветом на спасение).

Приведенный здесь смысловой контекст, перекодированный на семантическое поле „Человек” – как на ту конечную цель, на которую в целом ориентируется мир Достоевского – определился бы в функции, последней пробы: очистить от лжи личность, вернуть ей поруганную святость... Вот как на языке словесной художественной реализации Достоевского – в ее неосуществимом „здесь и теперь” – выражается основа мышления Флоренского об искусстве. Икона – как его глубочайшее проявление – имеет целью „снимать занавес” с явлений сего мира, а задача человека после грехопадения – видеть создателя „лицом к лицу”. Такой постулат, перекодированный в категорию внетекстового Зрителя в сублимирующемся Театральном космосе Достоевского, явится как главная цель эпико-театральной двойственности писателя. Увидеть

себя в тебе, в забытой идее партнерства вместе вспомнить Целое, Истину.

Концепция памяти и напоминания как онтологической категории в платонском смысле позволяет Флоренскому понимать художника, пишущего икону как „проявляющего запись”. Достоевский (созидатель, режиссер?) в эпике раскрывает стихию духовной действительности, трагического действия, процессуального события. События понимаемого также онтологически, и – в намерении – обладающего ценностью чуда, в пределах которого может реализоваться немыслимое: в одно мгновение, в момент максимального сосредоточения всех сил, достигается состояние одушевленного покоя, искупления, причастия. Заметим, что рассматриваемое с такой перспективы самое „театральное” произведение Достоевского *Идиот* может быть передвинуто в направлении великого оптимизма<sup>11</sup>. Возвращение юродивого к пре-состоянию (время-пространство Швейцарии, определяемое такими атрибутами как столб, вершина горы, вековые сосны), становится в оппозиции к театрализованной действительности произведения, обозначенной комментарием к первой встрече Мышкина с Рогожиным („если б они оба знали о себе, что их сейчас делает достойным внимания...”). Идея субъектности, или категория виртуального режиссера, определилась бы в эпико-театральном мире Достоевского как своеобразное средство для воссуществования скрытых явлений<sup>12</sup>. Напрасливающиеся ассоциации с иконой приводят здесь к размышлениям Боргеса, для которого категория воспроизведения встречи (с самим собой бывшим или будущим) является онтологическим качеством художественной действительности, а может быть, и внехудожественной. Концепция человека, сумеющего испечь хлеб, вывести виноградную лозу, написать картину, создать *Дон Кихота*, явится как смысл вполне осуществленный, засвидетельствованный естественным умением воспроизведения элементарных жестов, хотелось бы сказать – умением раскрывать изначальные феномены... Время автора *Книги песка* – это такое будущее время, которое содержит в себе неосознание пресостояния. Граница здесь уже перешагнута и явится только в догадке как отвергаемая память о разрыве, о делениях, о такой

---

<sup>11</sup> См.: Н. Chałacińska-Wiertelak, *Wokół sporu o księcia Myszkina*, „*Slavia Orientalis*” 1972, № 3.

<sup>12</sup> С точки зрения эстетики произведения функцию этого средства могла бы приблизить позиция Блока – посредника в его пьесе *Балаганчик*, а высокая степень художественной сознательности, вписанной в произведение, как следует ожидать, выяснила бы проблему места самого Достоевского в его эпико-театральном мире. См.: И. Родина, *А. Блок и русский театр начала XX века*, Москва 1975; Н. Chałacińska-Wiertelak, *Fenomen teatru Błoka*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego*” 1985, № 14.

неосуществимой в разделенном мире тоске, как мучительная мечта Достоевского о возможности „свести концы с концами”. Эта разделяющая граница приобретает ценность связывающей линии и объединяющей в теологической интерпретации иконы, без остатка ориентированной на переход из сферы в сферу, повышение, облагораживание. В художественном мире Достоевского эта „разделенная тождественность”, по-видимому может быть преодолена благодаря имманентному „самопереходу” художественной формы. Как утверждают концепции эстетики произведения искусства, такая форма может быть примером самоотрансценденции произведения во имя высшей ценности. Самоотрансценденция как будто дает основание разрушению жанра, и даже рода искусства, то есть превышению онтологического статуса произведения его смыслом<sup>13</sup>. Многоаспектная видовая тождественность художественных текстов Достоевского составляет прямо провоцирующий материал для таких ищущих методологий. Несмотря на то, что художественная форма автора *Бесов* своим внутренним развитием перешагивается в сторону ценностей, лежащих вне ее, структура романа не только не подверглась опровержению, но наоборот – обогатилась. Процесс этот происходит благодаря взаимному проникновению и такому же генерированию двух разных структур, эпической и театральной в одном типе художественного мышления. Уже внутри литературного текста Достоевского имеем дело с перекодировкой статической записи в запись более динамическую посредством преобразования слова в событие. Упомянутый уже нами факт позволяет здесь уловить след основной цели иконы, воплощения. Возможность возникновения этой ценности в художественном мире русского классика – даже в перевернутой, отрицающей сущности понятия – приводит в последствии идею перехода, переходения, сублимирования. Идея „театра” Достоевского, не будучи в состоянии осуществиться „здесь и теперь” в смысле окончательной цели достижения Целого, трансцендирует к внетекстовому Адресату. Углубленный внутри внешним проявлением – которое здесь является только предлогом для возникновения духовного контекста – этот театр отсылает, хотелось бы сказать, к „поэтике иконы”. В ней, как в эссенции православной мысли, словесными средствами сформированное художественное выражение не только превышает, но имманентно разрушается в пользу трансцендентного смысла. Как пишет Павел Флоренский „(...) все то в наружности, что не является одной лишь наружностью, выталкивается (...) изливающейся сквозь слой материальной коры энергию образа Бога”, в результате чего мы

---

<sup>13</sup> J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.

общаемся с Праобразом. Поэтому невозможно в иконе отделить Наружность – здесь всегда превращенную в Воображение – от образа, то есть Праобраза, Трансценденции, Тайны. Невозможно, ибо идея, лежащая у основы создания иконы, имеет духовную сущность и вся ее энергия нацелена на Воображение духовного существа Бога: человека как наделенного Божественным началом. Заметим, наделенного не только возможностью совершенствования собственной личности, что разумеется само собой, но также – даром проецировать эту эмпирическую личность в трансцендентное измерение.

Утаенные внутривидовые совпадения между „театром” Достоевского и явлением иконы<sup>14</sup> как, например, символика цвета, фронтальное обращение героев лицом к адресату, о чем попутно упоминает Дюла Кирай<sup>15</sup>, либо высказанная Новосельским мысль о христианской литургии, которая, будучи трансформацией античного театра, является разновидностью „святого цирка”, или та, что композиционная организация многофигурных сцен в иконе основана на опытах театра – провоцируют к выдвиганию обоснованного тезиса. А именно, что человек в „театре” Достоевского – в своем намеренном осуществлении – является „живой иконой”.

---

<sup>14</sup> Следует сослаться здесь на наблюдение выдающегося художника и знатока иконы Ежи Новосельского, который считает, что Достоевский глубоко понимал икону. Как „светский теолог православия” интуитивно „вошел” писатель так глубоко в восточный тип христианства, что без этой интуиции оно стало бы мертвой религией. См.: Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.

<sup>15</sup> G. Kiraly, *Интеллектуальная и психологическая ситуация человека XIX века (Шекспир, Достоевский и Толстой – проблемы трагедии и романа)*. W: G. Kiraly, Elte Orosz Tanaszek, Budapest, Pf. 107, N. 1364; P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986; Z. Podgórzec, ук.соч.