

Ксана Бланк

ИЕРОТОПИЯ ДОСТОЕВСКОГО И ТОЛСТОГО

Как известно, храмовое пространство иерархично: его зоны сакрально неравноценны¹. Главный алтарь, смотрящий на восток — святая святых, символ престола Божьего и Царства Небесного, — наиболее священное место храма. Само название «алтарь» происходит от латинского *alta ara*, что означает возвышенное место. Притвор — подножие креста, лежащего в основе церковного строения, — самое «низкое» место внутреннего пространства церкви.

От человека, входящего в храм, требуется прочтение иерархии его составных частей, знание того, что для каждой его части характерен строго регламентированный тип поведения, языка, системы ритуальных жестов: Евангелие и проповеди читаются с амвона, верные христиане молятся и исповедуются в средней части храма, оглашенным положено стоять в притворе.

Богослов Павел Евдокимов отмечает, что церковь организована таким образом, что она не позволяет нам в нее ворваться, чтобы мы случайно не привнесли в нее частицы профанного мира. Слова «всякое ныне житейское отложим попечение» из «Херувимской песни» относятся, как пишет Евдокимов, к моменту пересечения порога церкви. «Житейское» оставляется снаружи храма². Таким образом, путь к спасению моделируется в пространственных категориях храма как движение от его нижней части к высшей, с запада на восток, от притвора к Царским Вратам; через причастие Святых Тайн к Царству Небесному.

Пространственный вектор является важнейшей категорией не только в сакральной архитектуре, но и в иеротопии литературных текстов. Как

¹ См. Бусеева-Давыдова И. Л. Литургические толкования и представления о символике храма в Древней Руси // Восточнохристианский храм: литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 200.

² *Evdokimov Paul*. The Art of the Icon: A Theology of Beauty. Redondo Beach, 1990, p. 157.

показал Юрий Лотман, в древнерусской литературе границы двух типов пространств — профанного и сакрального — строго очерчены и наделены нравственным потенциалом³. Путь героя в монастырь/святые земли/райские страны осмысливается как движение по восходящей шкале, а его путь в дом греха/нечистые земли/ад — по нисходящей.

С возникновением и развитием светской литературы сакральный хронотоп претерпевает изменения, пространственные границы переосмысляются, обнаруживаются новые тенденции. К одной из таких тенденций в литературе следует отнести расширение границ сакрального. В литературных текстах сакрализуется как *прошлое* человечества (космогонические мотивы «Медного всадника», мотив Золотого века у Достоевского), так и *будущее* (утопия Чернышевского, эсхатологическая направленность легенды о невидимом граде Китеже). Сакральным может стать как *верх* (*realiora* поэтов-символистов), так и *низ* (древний культ матери-сырой-земли). Для изучения этих мотивов по-прежнему остается незаменимым традиционный мифопоэтический подход.

Но существует и другая тенденция. Она состоит в том, что в произведениях русской литературы сакральными свойствами подчас наделяется не умозрительное пространство, а физическое, реальное, конкретное. В таких случаях проблематика сакрального топоса выходит за рамки мифопоэтических классификаций, к ней требуется иной — иеротопический — подход.

Далее пойдет речь о тенденции переноса сакральности за пределы храма, которую мы находим в произведениях Достоевского и Толстого. Персонажи этих писателей духовно прозревают, выслушивают проповеди, исповедуются, но это происходит с ними в бытовом географическом пространстве — в городе, деревне, на поле боя. В романах Достоевского таким пространством часто становится «подполье» (в значении профанного низа) и его аналоги — дом терпимости, темная каморка грешника, дымный и шумный трактир. Рассмотрим несколько примеров из романа «Преступление и наказание».

ДОСТОЕВСКИЙ

1. *Исповедь в кабаке*. Оказавшись в одной из петербургских распивочных, Раскольников встречает Мармеладова и вступает с ним в беседу. Поначалу в речи Мармеладова слышатся нотки комизма («облобызал я прах ног его, мысленно»⁴), но постепенно паясничанье переходит

³ Лотман Ю. М. Символические пространства // Семиосфера. СПб., 2000, с. 297–303.

⁴ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Полное собрание сочинений в 30 томах / Гл. ред. В. Г. Базанов, Л., 1972–1990. Т. 6, с. 18. Произведения Достоевского далее цитируются по этому изданию.

в страстную исповедь. Рассуждая о пьянстве, Мармеладов сокрушается о своем грехе и занимается самобичеванием. По сути, его исповедь обращена не к Раскольникову, а к Богу: «Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его! И тогда я сам к тебе пойду на пропятие, ибо не веселья жажду, а скорби и слез»⁵.

Кульминацией этой исповеди становится видение Страшного Суда, явление Всевышнего Судии, вопрошающего о дочери Мармеладова Соне: «Где дочь, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?» Мармеладову видится, как Судия прощает блудницу и всех остальных — «и добрых и злых, и премудрых и смирных», и «пьяненьких» и «слабеньких»⁶.

Витиеватый язык Мармеладова постепенно переходит в чисто звучащий церковнославянский. В этой сцене Достоевский создает контраст между сакральным языком и профанным местом, достигающий наивысшей напряженности в словах:

И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: «Господи! почто сих приемлеш?» И скажет: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...» И прострет к нам руке свои, и мы припадем... и заплачем... и всё пойдем! Тогда всё пойдем!.. и все поймут... и Катерина Ивановна... и она поймет... Господи, да приидет царствие твое!⁷

Подобно тому, как низкий язык табуирован в храме, церковнославянский непозволителен в трактире: за соседними столами раздаются смех и ругательства посетителей распивочной: «Рассудил! Заврался! Чиновник!»⁸

Речь Мармеладова в кабаке имеет статус истинной исповеди — она гораздо лучше артикулирована и более эмоционально насыщена, чем христианский ритуал, проведенный Мармеладовым по всем правилам на смертном одре, о котором сказано совсем кратко: «Исповедь длилась

⁵ Там же, с.21.

⁶ Мотив прощения Богом «пьяненьких» отсылает читателя к народной «Повести о бражнике», популярной в XVII и XVIII веках. В ней говорится о человеке, который пил много и «велми рано», но пил во славу Божию. Когда он вознесся на небеса, ему удалось убедить Апостола Петра, царя Давида и Иоанна Богослова открыть врата Рая и впустить его в Рай. Тем самым мотив спасения грешников удваивается и проецируется на образ самого Мармеладова. См. *Лотман Л. М.* Романы Достоевского и русская легенда // Русская литература. Историко-литературный журнал. Л. 1972, с. 129–141.

⁷ *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание, с. 21.

⁸ Там же.

очень недолго. Умиравший вряд ли хорошо понимал что-нибудь; произносить же мог только отрывистые, неясные звуки»⁹.

2. *Чтение Евангелия в доме блудницы*. Как и в предыдущем эпизоде, напряжение здесь создается за счет контраста между сакральным словом и убогой обстановкой. Комната Сони уродлива, похожа на сарай, «желтоватые, обшмыганные и истасканные обои почернели по всем углам»¹⁰. Окна выходят на канаву. Именно в этой комнате, а не в храме Раскольников слушает Евангельский рассказ о воскрешении Лазаря. Известно, что контраст этой сцены коробил эстета Набокова: «Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор!» — восклицает Набоков в своей лекции о Достоевском¹¹.

Исследователями творчества Достоевского отмечалось, что чтение Соней Евангелия выходит за рамки традиции «семейного чтения Библии», актуальной для русской культуры XIX века, и становится «софийным актом», «настоящей проповедью, организованной целым рядом характерных риторических приемов»¹². Тот факт, что «София-мудрость» грешница и сама «переступила», остраивает для Раскольникова смысл Евангельской истории, стимулируя его признание в совершенном убийстве. Одного факта признания недостаточно, необходим символический покаянный жест. Принимая на себя роль духовника Раскольникова, Соня наставляет его: «поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: „Я убил!“»¹³.

3. *Покаяние на Сенной*. Оказавшись на торговой площади, среди бедного и пьяного люда, Раскольников вспоминает наставление, данное ему Соней. Он становится на колени посреди площади, кланяется до земли и целуют землю. Поклон и символическое целование земли воспринимается окружающими как семантически неадекватное. Каяться положено в церкви, а не на площади. В толпе раздаются смех, крики «Ишь, нахлестался!» и комментарий пьяного мещанина: «Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает»¹⁴.

Отметим, что совершение ритуального действия в атмосфере базарной площади напоминает феномен, описанный А. М. Лидовым — про-

⁹ Там же, с. 143.

¹⁰ Там же, с. 241.

¹¹ Набоков В. Н. Достоевский // Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996, с. 189.

¹² См.: Новикова Е. Г. Соня и Софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 12. 1999, с. 89–98.

¹³ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание, с. 404.

¹⁴ Там же, с. 322.

цессии с иконой Одигитрии, проходившие на рыночной площади Константинополя: «Рыночный контекст, отмеченный в описаниях и детально изображенный на фреске Арты, представляется сознательным элементом происходящего действия, превращающего профанную базарную среду в место священного богоявления»¹⁵.

4. *Проповедь в доме терпимости* — еще один пример подобного контраста. Герой «Записок из подполья», движимый уязвленным самолюбием, не желая отставать от своих товарищей, попадает в дом терпимости, где вступает в долгую беседу с проституткой Лизой. Узнав историю падения Лизы, человек из подполья начинает наставлять ее на праведный путь, напоминая ей о том, что «любовь — тайна Божия и от всех глаз чужих должна быть закрыта»¹⁶. Он рисует ей картину честной жизни и счастливого брака. Лиза поначалу реагирует на его проповедь с насмешкой: «Что-то вы... точно как по книге»¹⁷. Однако человек из подполья убежден в том, что «самая эта книжность может еще больше подспорить делу». По мере того, как он все больше и больше «входит в пафос», его речь достигает желанного эффекта, производя переворот в душе Лизы: она осознает всю низость своего падения.

Упомянутые сцены не следует воспринимать как травестирование церковных исповедей, проповедей и покаяния. В данном случае распивочная, торговая площадь, дом терпимости не являются зловещими вариантами храма и не имеют отношения к карнавальному топосу. Несмотря на сакральный характер ритуальных действий, в них совершающихся, топография этих мест остается профанной. Этим подполье несколько напоминает полисемантический образ пещеры, о котором идет речь в статье Слободана Чурчича «Пещера и храм»: пещера — не только вход в преисподнюю, но также место рождения и погребения Христа, — «по сути своей, пещера это мартириум»¹⁸. Пещеры издревле стали местом подвижнической практики. Одновременно пещеры, в которые удалялись монахи-аскеты в поисках обретения святости, становились местом самых тяжелых испытаний. Достаточно вспомнить литературный пример — вопрос Ивана Карамазова, заданный черту: «А искушал ты когда-нибудь вот этаких-то, вот что акриды-то едят, да по семнадцати лет в голой пустыне молятся, мохом обросли?», на который черт отвечает: «Голубчик мой, только это и делал. Весь мир и миры забудешь, а к одному этакому

¹⁵ Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Исследование сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004, с. 119.

¹⁶ Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Т. 5, с. 158.

¹⁷ Там же, с. 159.

¹⁸ Чурчич С. Пещера и храм. Восточнохристианский иеротопический синтез // Иеротопия. Исследование сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004, с. 87.

прилепишься, потому что бриллиант-то уж очень драгоценен; одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия, — у нас ведь своя арифметика. Победа-то драгоценна!»¹⁹

Кабак, дом терпимости у Достоевского амбивалентны — они представляют собой тип пространства, связанного с идеей мученичества. В самом названии «дом терпимости» угадывается христианское отношение к греху. Обитатели подобных заведений в романах Достоевского не сладострастники, а страдотерпцы: Мармеладов, ищущий страданий на дне полуштофа, его дочь Соня, принесшая себя в жертву семье, и многие другие герои-грешники Достоевского.

Отмеченная парадигма контрастов соответствует представлению Достоевского об антиномичности человеческой природы. Он постоянно подчеркивает, что в мире не существует абсолютных праведников и абсолютных грешников. В душе каждого грешника содержится искра Божья, способная его воскресить. С другой стороны, в душе каждого праведника содержится атом зла, обладающий достаточной потенцией для того, чтобы подвести человека на край бездны.

«Преступление и наказание» далеко не единственное произведение Достоевского, в котором он высказывает казалось бы парадоксальную мысль о том, что путь человека к Богу может лежать через грех. «Достоевский как бы внушает все одну и ту же мысль, что грех и падения в этом мире представляют как бы лучшую почву для последующих религиозных достижений», — пишет религиозный философ Сергей Аскольдов²⁰. Согласно такому принципу, исповедь в кабаке или проповедь в доме терпимости содержат в себе едва ли не больший потенциал к спасению, чем соблюдение церковного ритуала.

ТОЛСТОЙ

Толстой, не принимавший таинство Евхаристии, отрицавший мистику и Евангельские чудеса, открыто десакрализует литургический хронотоп. Описывая момент пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь в романе «Воскресение», он использует прием лексического снижения:

Сущность богослужения состояла в том, что предполагалось, что вырезанные священником кусочки и положенные в вино, при известных манипуляциях и молитвах, превращаются в тело и кровь бога. Манипуляции эти состояли в

¹⁹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Т. 15, с. 80.

²⁰ Аскольдов С. А. Достоевский как учитель жизни // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 / Ред. В. М. Борисов, А. В. Рогинский, М. 1990, с. 258.

том, что священник равномерно, несмотря на то, что этому мешал надетый на него парчовый мешок, поднимал обе руки вверх и держал их так, потом опускался на колени и целовал стол и то, что было на нем. Самое же главное действие было то, когда священник, взяв обеими руками салфетку, равномерно и плавно махал ею над блюдцем и золотой чашей. Предполагалось, что в это самое время из хлеба и вина делается тело и кровь, и потому это место богослужения было обставлено особенной торжественностью²¹.

Церковь не являлась для Толстого сакральным объектом, ни как архитектурное строение, ни как соборное братство, ни как Тело Христово. Герои Толстого испытывают молитвенное состояние, ощущение сошедшей благодати, экстаз откровения и прозрения, но Божественная истина открывается им не в тот момент, когда они стоят в церкви, а в тот момент, когда они находятся в *горизонтальном*, т. е. лежащем положении, и смотрят в небо.

Созерцание неба для героя Толстого — опыт религиозного прозрения. Разумеется, самый яркий пример — сцена, в которой князь Андрей лежит на Аустерлицком поле, смотрит в высокое небо, и его сознанию открывается Божественная истина. Характерно, что в минуту откровения Болконский вспоминает образок, подаренный ему сестрой, и размышляет о бессмысленности иконы: «это тот Бог, который вот здесь защит, в этой ладонке, княжной Марьей?»²²

Откровение неба — итог богоискательства Левина в романе «Анна Каренина». Лежа на спине и глядя в высокое небо, Левин испытывает чувство, близкое религиозному экстазу: «„Неужели это вера? — подумал он, боясь верить своему счастью. — Боже мой, благодарю тебя!“ — проговорил он, проглатывая поднимавшиеся рыдания и вытирая обеими руками слезы, которыми полны были его глаза»²³.

Для многих персонажей Толстого местом духовного прозрения становится смертный одр, на котором они оказываются в самых разных условиях — в «полутемной тихой избе» (Андрей Болконский в Мытищах), в собственном доме («Смерть Ивана Ильича») или в занесенном снегом поле («Хозяин и работник»).

Такая необычная предпосылка для духовного прозрения имеет самое непосредственное отношение к теме сакральных пространств. Как уже отмечалось, система ритуальных жестов и язык тела в храме строго

²¹ Толстой Л. Н. Воскресение // Собрание сочинений в 22 томах. М., 1978–1985. Т. 13, с. 141. Произведения Толстого далее цитируются по этому изданию.

²² Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 4, с. 370.

²³ Толстой Л. Н. Анна Каренина. Т. 9, с. 398.

регламентированы. Православие хранит древние обычаи: для наибольшей духовной сосредоточенности во время молитвы в церкви положено стоять, благоговение и смирение перед Богом принято выражать поясными и земными поклонами.

Мы видим, что Толстой нарушает церковные конвенции. Его герои вступают в контакт с Богом не стоя, а лежа; глядя не вперед, а вверх. В этом нарушении прослеживается своя логика. Находясь в горизонтальном положении, герои Толстого воспринимают мир остраненно. Лежа, они оказываются в позиции «внеаходимости» по отношению к окружающему. Они перестают быть активными участниками событий и их пассивными наблюдателями. Их взгляд устремлен не в будущее, а в вечность, даже если вместо бесконечного неба над ними оказывается потолок.

Толстой не принимал условность церкви как модели царства Божия, как не принимал условность театрального искусства, поэтику романтизма и правила этикета светской жизни. Пережив духовный кризис, Толстой вернулся в Православие, но в Церкви ему оказалось тесно. Она не стала для Толстого той поддержкой, которую он искал в период своих духовных метаний. Церковные обряды, таинство Евхаристии казались ему бессмыслицей и вызывали в нем чувство протеста. Символический реализм иконописи оказался чужд его эстетике и идеологии. В своей «Исповеди» (1879) Толстой говорит о потребности пересмотра церковного вероучения, в котором «истина тончайшими нитями переплетена с ложью»²⁴, о необходимости «найти истину и ложь и отделить одно от другого».²⁵ План Толстого, к которому он тогда приступал, состоял в создании нового варианта Нового Завета, исключая чудеса Христа и любые другие проявления мистики.

«Исповедь» Толстого, написанная в рассудочном и обличительном тоне, заканчивается описанием сна, приснившегося Толстому по прошествии трех лет после окончания работы над этим произведением. По его собственным словам, этот сон в сжатом образе выразил все то, о чем говорится в «Исповеди»:

Вижу я, что лежу на постели ... я лежу на спине. ... И, наблюдая свою постель, я вижу, что лежу на плетеных веревочных помочах ... Я держусь только верхом спины, и мне становится не только неловко, но отчего-то жутко. Тут только я спрашиваю себя то, чего мне прежде и не приходило в голову. Я спрашиваю себя: где я и на чем я лежу? И начинаю

²⁴ Толстой Л. Н. Исповедь. Т. 16, с. 158–159.

²⁵ Там же, с. 163.

оглядываться и прежде всего гляжу вниз, туда, куда свисло мое тело и куда, я чувствую, что должен упасть сейчас. Я гляжу вниз и не верю своим глазам. Не то что я на высоте, подобной высоте высочайшей башни или горы, а я на такой высоте, какую я не мог никогда вообразить себе.

Я не могу даже разобрать — вижу ли я что-нибудь там, внизу, в той бездонной пропасти, над которой я вишу и куда меня тянет. Сердце сжимается, и я испытываю ужас. Смотреть туда ужасно. Если я буду смотреть туда, я чувствую, что я сейчас соскользну с последних помочей и погибну... Еще мгновение, и я оторвусь... Что же делать, что же делать? спрашиваю я себя и взглядываю вверх. Вверху тоже бездна. Я смотрю в эту бездну неба и стараюсь забыть о бездне внизу, и, действительно, я забываю. Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня, ...но я смотрю только вверх, и страх мой проходит. Как это бывает во сне, какой-то голос говорит: «Заметь это, это оно!» — и я гляжу все дальше и дальше в бесконечность вверху и чувствую, что я успокаиваюсь, помню все, что было... как я ужаснулся и как спасся от ужаса тем, что стал глядеть вверх... И вижу, что я уж не вишу и не падаю, а держусь крепко. Я спрашиваю себя, как я держусь... И тут, как это бывает во сне, мне представляется тот механизм, посредством которого я держусь, очень естественным, понятным и несомненным... Оказывается, что в головах у меня стоит столб, и твердость этого столба не подлежит никакому сомнению, несмотря на то, что стоять этому тонкому столбу не на чем. Потом от столба проведена петля как-то очень хитро и вместе просто, и если лежишь на этой петле серединой тела и смотришь вверх, то даже и вопроса не может быть о падении. Все это мне было ясно, и я был рад и спокоен. И как будто кто-то мне говорит: смотри же, запомни. И я проснулся.²⁶

Признание Толстого в том, что этот сон выразил всю суть его религиозных поисков, загадочно и парадоксально. Но при всей неординарности описанного Толстым устройства очевидно, что столб (метафора веры?), спасающий от падения в бездну, имеет сакральную функцию. Это своего рода храм, в котором общение с Богом происходит один на один.

²⁶ Там же, с. 164–165. Цитата приводится в сокращении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги наблюдений. В мире художественного текста пространство условно, и конструирование сакральности имеет не только культурно-исторические предпосылки, но и художественные, этические и психологические. Здесь мы имеем дело не с ритуализированным, а с личным опытом героя. У Достоевского и Толстого возникновение элементов сакрального всегда обусловлено моментом кризисного состояния героя, его ощущением нравственного и физического тупика; этим мотивируется внутренняя необходимость его контакта с Божественным словом, образом, ликом.

Герою Достоевского для такого общения необходим посредник (в бахтинской терминологии — «другой»). И если в церковной практике таким посредником становится священнослужитель или икона, то у Достоевского им часто оказывается представитель грешного мира: для Мармеладова таким посредником становится Раскольников, для Раскольникова Соня, для Лизы подпольный человек²⁷. В данном случае границы сакрального пространства конструируются вербальными средствами — рамками самого диалога; слова, услышанного от «другого» или обращенного к нему. Роль «зрителя», напротив, сводится к минимуму²⁸. «Зритель» если и вводится в контекст пространственного образа (посетители распивочной, народ на Сенной), то лишь для очерчивания границ сакрального пространства.

Толстой был еще более радикален в своем отношении к церкви. Он верил в то, что Царство Божие находится внутри нас. В силу неприятия Толстым икон, христианских ритуалов и идеи соборности, для его героя, лежащего и созерцающего небо, идеальный момент для богообщения предполагает полную оторванность от земного мира, а идеальным местоположением для этого становится вертикальная ось.

Если в подполье Достоевского угадывается амбивалентная семантика пещер древних пустынножителей, то опыт, описанный Толстым, может быть рассмотрен как своего рода столпничество, практикуемое древнерусскими подвижниками Никитой Переяславльским (XI в.), Сав-

²⁷ Напомним, что, согласно Бахтину, диалогичность «я» и «другого» предполагает наличие высшей инстанции — так называемого «третьего», «над-адресата». Идея Бахтина поддается инверсии: диалог героя Достоевского с «третьим» осуществим при посреднике. О «другом» и «третьем» см.: *Грякалов А. А. Третий и философия Встречи // Михаил Бахтин: Pro et Contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология / Ред. Д. К. Бурлак. Т. II, Спб., 2002, с. 327–345.*

²⁸ *Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Исследование сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2004, с. 25.*

вой Вишерским (XV в.) и Серафимом Саровским (1760–1833). Эти аскеты проводили месяцы и годы, стоя без движения на столбах. Их единственная активность состояла в медитации, творении молитвы. Разумеется, Толстой не был столпником в прямом смысле этого слова, но то, что в его художественном воображении столп стал пространственным образом утверждения истины, весьма характерно.

Предложенное Алексеем Лидовым разграничение иерофании (по определению Элиаде, «выделения какой-либо территории, которой придаются качественно отличные свойства») и иеротопии²⁹ приобретает особое значение в литературных текстах. Для изучения иерофании наиболее плодотворным остается мифопоэтический подход, позволяющий выявить в литературе нового времени следы мифологической архаики. Но в тех случаях, когда в прозе или поэзии мы наблюдаем процесс воссоздания или переосмысления сакрального пространства, требуется иной, иеротопический подход. Эти два метода взаимодополняемы. Так, специфика образа матери-земли в произведениях Достоевского проясняется через логику древних мифов и ритуалов³⁰. Но перенос Достоевским элементов сакральности в профанный континуум — материал для исследований по иеротопии.

В заключение приведем еще один литературный пример, в котором мифопоэтический метод уступает иеротопическому. В поэме «Три свидания» (1898) Владимир Соловьев описывает свой религиозно-мистический опыт — явление лика Софии Премудрости Божией, Мировой Души. Первое из видений философ пережил в девятилетнем возрасте, в 1862 г., в Успенском соборе московского Кремля, во время пения Херувимского гимна. Вторая встреча с Софией произошла в 1875 г. в Лондоне, в читальном зале Британского музея. Третья встреча с Божественным ликом состоялась в 1876 г. в египетской пустыне.

Видение Софии в церкви, описанное Соловьевым, отвечает христианскому сюжету, известному с византийских времен: оно сопоставимо с видением иконы Покрова, явившейся св. Андрею Юродивому во Влахернском храме. Место третьего свидания, произошедшего в египетской пустыне, тоже внутренне обусловлено: египетская пустыня — родина восточнохристианского мистицизма. Однако, лондонский читальный зал, казалось бы, место слишком секулярное для мистических встреч и слишком «интеллигентное» для того, чтобы увидеть в нем аналог сакрально-

²⁹ Там же, с. 16.

³⁰ См.: *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М. 1916. Из недавних исследований см. *Бланк К.* Путем зерна: мотив элевсинских мистерий в романе «Братья Карамазовы» // *Word, Music, History: A Festschrift in Honor of Caryl Emerson* / Ed. by M. Wachtel, L. Fleishman, G. Safran. Stanford Slavic Studies series. Stanford, 2005, p. 416–432.

зланных мест Достоевского. Следует ли из этого вывод о том, что пространственный контекст второй встречи Соловьева с Софией лишен какой-либо духовной мотивации?

Ответ на этот вопрос мы находим в архитектурных особенностях читального зала Британского музея, построенного в 1854–1857 гг. по проекту Сиднея Смирке. Его круглый купол с золотыми расходящимися по радиусу лучами, поддерживаемый кольцом света (иллюзия, создаваемая цепочкой окон, опоясывающих купол), повторяет собой очертания центрального купола константинопольской Софии. Открытый в 1857 г., этот читальный зал немедленно приобрел репутацию «самого незаурядного лондонского интерьера» и получил статус самой знаменитой в мире библиотеки. Его сходство с самым знаменитым в мире храмом стало очевидным в 2000 г., после окончания реставрационных работ, выявивших изначальный художественный замысел архитектора (ил. 1–2).

Отмеченная нами архитектурная параллель по-новому освещает поэму «Три свидания», позволяя сделать предположение о том, что Соловьевым был «прочитан» нововизантийский проект Сиднея Смирке. В контурах этого читального зала творческая интуиция русского мыслителя угадала черты храма Софии Константинопольской. Иными словами, второе свидание с Софией, описанное в поэме, так же как первое и третье, связано с определенной культурно-исторической (православной) парадигмой.

В последние годы появился ряд работ, в которых исследуется особый культурный феномен второй половины XIX в. — воспроизведение в храмовой архитектуре Европы, России и Америки черт Св. Софии³¹. Воплощение византийской пространственной образности в оформлении читального зала Британского музея говорит о том, что этот феномен коснулся и светской архитектуры. Веяние сказалось не только на монументальных проектах, но и литературных: одна из глав книги Роберта Нельсона «*Hagia Sophia, 1850–1950 Holy Wisdom Modern Monument*» посвящена английской поэзии. «Три свидания» Соловьева — свидетельство того, что этот нововизантийский проект нашел отражение и в русской поэзии.

Одно из важнейших отличий между мифологическим и иеротопическим методами литературного анализа состоит в их разнонаправленности: мифологический подход обнаруживает верность сложившимся в

³¹ См.: *Nelson R. Hagia Sophia, 1850–1950 Holy Wisdom Modern Monument*. Chicago, University of Chicago Press, 2004; *Катсон Н. Л.* «Симфония священства и царства». Неовизантийская алтарная преграда в духовной культуре российской империи // Иконоста: происхождение, развитие, символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 689–706.

культуре архетипам, в то время как иеротопический позволяет выявить уход от традиций и проследить изменения пространственных сакральных моделей.

Основное свойство иеротопии Достоевского и Толстого (и, можно добавить, Владимира Соловьева), как мы попытались показать, состоит в переосмыслении храмового топоса. Все литературные примеры, приведенные в этой статье, объединяет общая парадигма вынесения сакральности за пределы храма. В каждом случае пространственный сдвиг несет в себе смысловую нагрузку, превращаясь в сдвиг семантический. Это переосмысление существенно в первую очередь потому, что храм представляет собой модель мира, прообраз Царства Божьего.

Философское значение переноса Достоевским и Толстым элементов сакральности в профанные места уже было отмечено выше. Что касается Соловьева, возникновение мистического видения в «храме культуры и науки» связано с идеями этого философа: его концепциями богочеловечества и всеединства. Соловьев всю жизнь был занят поиском синтеза западно-европейской культуры и православной духовности. Иными словами, специфика пространственной образности в произведениях Достоевского, Толстого и Соловьева во многом определяется особенностями их религиозно-философских представлений. Эти три крупнейших мыслителя явились как преемниками христианской традиции, так и ее реформаторами. Каждый из них предлагал свой вариант Христианства, мягко говоря, не всегда совпадающего с каноническим.

Мы попытались показать, что в русской литературе второй половины XIX в. шел процесс переосмысления сакрального пространства. Молитвенное созерцание неба Толстым и его героями, преображения, происходящие в подполье Достоевского, видение Софии Соловьевым в читальном зале Британского музея подтверждают обостренный интерес к созданию новых сакральных пространств, которые, при всей причудливости внешних форм, восходят к определенным иеротопическим моделям.

Парадигма модификации храмового топоса в русской литературе не ограничивается этими примерами. Вспомним Гоголя, в произведениях которого мы находим «природный храм» («Женщина»), «храм искусства» («Портрет»), «казенный храм службы» («Записки сумасшедшего», «Шинель») и «храм души» («Выбранные места из переписки с друзьями») ³². Вспомним знаменитый четвертый сон Веры Павловны из романа Чернышевского «Что делать?», мечту о социалистическом храме — громадном дворце из чугуна, хрусталя, стекла и алюминия. Вспомним реализацию подобного проекта в романе Замятина «Мы».

³² Денисов В. Д. Образ храма в творчестве Гоголя // Христианство и русская литература / Ред. В. А. Котельников. СПб., 2002, с. 279–291.

Разумеется, связи идеологических концепций и художественной образности произведений Достоевского, Чернышевского и Замятина уже рассматривались в литературоведении. Однако вопрос о значении иеротопических сдвигов представляется более широким и общим, выходящим за рамки литературной и философской проблематики. Есть основания полагать, что за всеми литературными примерами, рассмотренными в данной статье, стоит некая базовая модель создания сакральной пространственной образности. Для выявления, описания и изучения этой модели необходимо проведение дальнейших исследований по иеротопии.

Иеротопический подход поможет посмотреть свежим взглядом на давно известные нам образы, мотивы и сюжеты, по-новому осветит знакомые двойные лики: Достоевского (религиозного пророка и знатока подполья), Толстого (жесткого идеолога и блестящего художника), Соловьева (мистика и балагура — «рыцаря-монаха», как назвал его Блок). Думается, что такой подход позволит по-новому оценить и особенности русской религиозно-философской мысли, в рамках которой *соборность* как идея всеединства и духовной общности традиционно осмысливается в категориях *пространственной образности храма*.

Ksana Blank

Princeton University

HIEROTOPY IN DOSTOEVSKY AND TOLSTOY

Each part of the Christian temple is associated with a prescribed type of behavior and language. Conversely, the use of sacred language and ritualistic gestures in a secular space can be seen as a reference to events that traditionally take place in a temple and thus as a metaphoric reconstruction of sacral space.

By applying this idea to the works of Tolstoy and Dostoevsky, we can see that in literary works, the “sacral chronotope” can be created without the mention of a church. Dostoevsky's and Tolstoy's characters confess, listen to sermons, undergo spiritual renewals *outside* the church; physically they continue to function in the common space (city, village, battlefield etc.). Each author constructs his own “sacral chronotope”

Dostoevsky's universe is full of paradoxes. His characters' confessions, sermons, and transfigurations take place in the “underground” and its analogues: a bawdy-house, the dark cubbyhole of a sinner, a smoky and noisy tavern. Language becomes the major instrument modeling spatial characteristics. Tension is created by the contrast between sacred language (Old Church Slavonic) and emphatically profane space.

Notes from Underground and *Crime and Punishment* provide us with several examples: the brothel where the underground man delivers his passionate sermon to the prostitute Liza; the dirty tavern where Marmeladov envisions Judgement Day and confesses his sins to Raskolnikov; the prostitute Sonia's room where she reads the Gospel to Raskolnikov; the Sennaia market square, where the murderer Raskolnikov kneels down to the earth and kisses it three times (a symbolic gesture of penitence).

Pubs and brothels are ambivalent in Dostoevsky's works — they represent a special type of space associated with the idea of suffering. Those who dwell in these houses are not simply sinners, they are martyrs: Marmeladov, who drinks because he is “seeking tribulation and tears”, his daughter Sonia who became a prostitute to support her family, and many other Dostoevskian sinners. Dostoevsky builds his entire theological paradigm on the antinomic reality of human nature. He constantly emphasizes that there exist in the world no absolutely righteous people and no absolute sinners.

The rebellious Tolstoy, who disrespected the mystery of the Eucharist and rejected all mystical aspects of the Gospel, openly desacralized the liturgical chronotope. His description of the transubstantiation of bread and wine into Body and Blood in the novel *Resurrection* struck his contemporaries with its cynicism, especially because in this passage Tolstoy used commonplace Russian instead of the language of the Church:

The essence of the service consisted in the supposition that the bits cut up by the priest and put by him into the wine, when manipulated and prayed over in a certain way, turned into the flesh and blood of God.

These manipulations consisted in the priest's regularly lifting and holding up his arms, though hampered by the gold cloth sack he had on, then, sinking on to his knees and kissing the table and all that was on it, but chiefly in his taking a cloth by two of its corners and waving it regularly and softly over the silver saucer and golden cup. It was supposed that, at this point, the bread and the wine turned into flesh and blood; therefore, this part of the service was performed with the greatest solemnity.

For Tolstoy, the real sacred space is not the altar symbolizing the Kingdom of Heaven. His characters experience the descent of grace, a moment of Revelation of the Higher Truth when they contemplate the *sky*.

Among the most famous examples are the revelation of the wounded Andrey Bolkonsky lying on the field of Austerlitz (*War and Peace*) and the religious ecstasy of Nikolai Levin, who, lying on his back and gazing up into the high, cloudless sky, wonders: “Can this be faith?” afraid to believe in his happiness. ‘My God, I thank Thee!’ he says, gulping down his sobs, and with

both hands brushing away the tears that filled his eyes” (*Anna Karenina*), as well as spiritual experience of many of Tolstoy's characters, who undergo religious conversions on their death-beds.

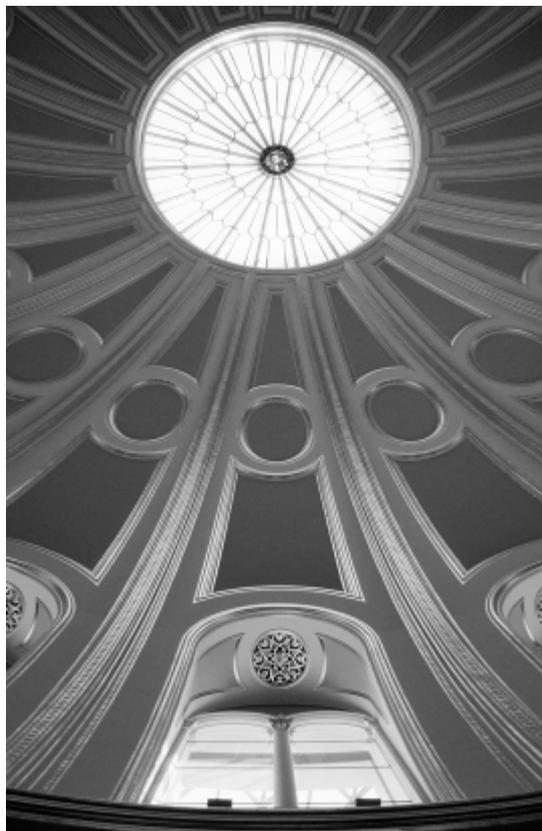
The differentiation between hierophany and hierotopy offered by Alexei Lidov, becomes fundamental when we deal with literary texts. The study of hierophany involves the classical mythopoetic approach to space, whereas the study of creation (or recreation) of sacred space requires the new — hierotopic — approach.

An additional literary example of the advantage of such an approach can be exemplified by the famous poem “Three Meetings” (1898) by Russian religious philosopher Vladimir Solovyev. Based on Solovyev's autobiographical mystical experience, the poem depicts three visions of the image of Sophia, the Wisdom of God. The first time Solovyev met the image of Sophia in 1862 in the Kremlin's Assumption Cathedral; the second time in 1875 in the reading room of the British museum of London; the third in 1876 in the Egyptian desert. While the Russian Orthodox temple and the Egyptian desert seem to be “traditional” settings for the apparition of Divine images, the place of the second encounter with Sophia — the reading room of the British museum — strikes the reader as surprisingly secular.

We find a key to this enigma in the design of this reading room, which was built in 1854–1857 according to the architectural project of Sidney Smirke. Its round cupola with dispersing golden rays, supported by a ring of light (an illusion created by the chain of windows girding the cupola) is highly reminiscent of the central cupola of the Hagia Sophia. Upon its completion, the reading room was hailed as one of the greatest sights of London. As I show in my article, its resemblance to the most famous Orthodox temple became obvious in 2000, when its interior was carefully restored; the restoration revealed its original artistic conception.

This architectural parallel casts light on Solovyev's poem, and allows us to suggest that Solovyev appreciated the new Byzantine project of Sidney Smirke: in the contours of the reading room, he sensed the traits of the cathedral of St. Sophia of Constantinople.

The peculiarity of Dostoevsky and Tolstoy's (and we may say, Vladimir Solovyev's) hierotopy consists in their reinterpretation of church space. The discussed literary examples reveal a common paradigm of the displacement of sacrality outside the temple. As our analysis testifies, hierotopic shifts enable these Russian thinkers to express their ideas about religion and church by means of artistic imagery.



1. Купол читального зала Британского музея, Лондон (реконструкция проекта Сиднея Смирке, 1857) / The dome of the British Museum reading room.
Photo courtesy of Phil Armitage



1. Читальный зал Британского музея, Лондон (реконструкция проекта Сиднея Смирке, 1857) / British Museum reading room



3. Купол храма Софии Константинопольской / The dome of Hagia Sophia.
Photo courtesy of Helen P. Betts



4. Интерьер храма Софии Константинопольской / View of the interior of
Hagia Sophia