

И. И. ЕВЛАМПИЕВ*, И. Ю. МАТВЕЕВА**

ОБРАЗ МЕРТВОГО ХРИСТА В РОМАНЕ «ИДИОТ» И ЕГО ЖИВОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ¹

Ключевые слова: роман Ф. М. Достоевского «Идиот», образ мертвого Христа, идея бессмертия, гностическое христианство.

В статье на основе анализа фрагментов романа «Идиот», посвященных живописному образу мертвого Христа, делается вывод о том, что в романе имеется в виду не только картина Г. Гольбейна-Младшего «Мертвый Христос в гробу», но вся традиция изображения мертвого и одинокого Христа и в особенности поздняя работа Тициана «Оплакивание Христа (Пьета)». Показано, что картина Гольбейна, вероятно, привлекла внимание Достоевского тем, что на ней изображен Христос в гробу, который все еще обладает признаками жизни. Именно «неокончателность» смерти Христа порождает сомнения в его воскресении, поскольку в этот период Достоевский понимает воскресение Христа не как новое существование в форме независимой личности, а как вхождение в «общий синтез», как слияние со всем человечеством и даже со всем мирозданием. Анализ смысла полотна Тициана «Оплакивание Христа» ведет к мысли (вероятно, разделяемой Достоевским) о том, что наш мир создан злым Богом и управляется силами зла; это позволяет говорить о близости представлений двух художников-мыслителей к гностическому христианству.

Образ мертвого Христа на полотне Г. Гольбейна и идея бессмертия в ее понимании Ф. М. Достоевским

Мировая литература знает множество произведений, сюжет которых выстроен вокруг живописного полотна. Однако в большинстве случаев читателю представлена воображаемая живопись, содержание

* Игорь Иванович Евлампиев, д-р филос. наук, профессор кафедры русской философии и культуры Санкт-Петербургского государственного университета — evlampiev@mail.ru.

** Инга Юрьевна Матвеева, канд. филол. наук, доцент кафедры литературы и искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург) — inga.matveeva.spb@gmail.com.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ по проекту №18-011-90003 «Образ Иисуса Христа в философском мировоззрении Ф. Достоевского и в русской и европейской философии и литературе XIX — начала XX века».

которой открывается только из литературного описания. Ситуации, когда имеются в виду реально существующие картины, более редки, ведь в этом случае автору приходится считаться с устоявшимися оценками и традиционными интерпретациями.

Именно такую ситуацию мы имеем в романе Ф. М. Достоевского «Идиот», где в нескольких эпизодах обсуждается полотно Г. Гольбейна «Мертвый Христос в гробу», копия которого висит в доме Парфена Рогожина. Образ Христа является центральным элементом художественного мира Достоевского и его философского мировоззрения, а в романе «Идиот» в связи с картиной Гольбейна обсуждается самый принципиальный момент евангельской истории Христа — его голгофские страдания, смерть и воскресение.

Кажется, что в данном случае живописный образ используется в литературном тексте в предельно прямом смысле. Интерпретация, которую воспроизводят герои романа, вполне соответствует общему мнению зрителей и искусствоведов по поводу полотна Гольбейна. Уже Н. М. Карамзин, который первым из русских путешественников обратился на него внимание, подчеркивал крайний натурализм в изображении мертвого тела²: «В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного; но как умерший человек изображен он весьма естественно»³. Эта точка зрения сохраняется до наших дней и является безусловно господствующей в литературе, посвященной этому произведению. Однако в последние десятилетия появился ряд работ, в которых исследователи творчества Достоевского обратили внимание на сложный дискурс романа, что заставляет более детально всмотреться в особенности живописного образа Христа⁴.

Картина появляется в романе, когда князь Мышкин впервые приходит в дом Рогожина: «Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со креста» (8, 181). Рогожин останавливает Мышкина рассказом о том, как он отказался продать картину за большие деньги, поскольку очень ценит ее. Еще раз обратив внимание на полотно, Мышкин говорит: «Да это... это копия с Ганса

² Близость толкования картины в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина и в тексте романа «Идиот» отмечена Н. Н. Соломиной в Примечаниях к Полному собранию сочинений, где также приведено предположение Л. П. Гроссмана, что именно описание Карамзина вызвало желание Достоевского увидеть картину (9, 399).

³ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Н. А. Марченко. Л., 1984. С. 98 (сер. «Литературные памятники»).

⁴ См.: Бурдина И. Живописный образ Христа в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. СПб., 1997. № 10. С. 44–53; Марченко Е. И. «Странная картина» Ганса Гольбейна Младшего в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Стиль — образ — время: Проблема истории и теории искусства. М., 1991. С. 93–118.

Гольбейна, <...> и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу. Но... что же ты...» (8, 181).

Далее разговор о картине переносится в еще более важную плоскость — о вере в Бога. После вопроса, верит ли в Бога Мышкин, Рогожин замечает, что любит на эту картину смотреть. Вопрос о вере и неведении разворачивается именно вокруг картины:

«— На эту картину! — вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, — на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин. Они дошли уже до самой выходной двери.

— Как? — остановился вдруг князь, — да что ты! Я почти шутил, а ты так серьезно! И к чему ты меня спросил: верую ли я в Бога?

— Да ничего, так. Я и прежде хотел спросить...» (8, 182).

Здесь невозможно не обратить внимание на важный факт: картина Гольбейна в оригинале называется «Мертвый Христос в гробу», она изображает Христа через значительное время после снятия с креста и погребения. В этом смысле выглядит логичным отсутствие кого-либо рядом с Христом, а также специфический формат изображения, замыкающий мертвое тело Христа в тесные рамки гроба. Однако в романе при первом упоминании картины говорится, что здесь изображен Христос, только что снятый со креста, что явно противоречит сюжету живописного произведения. Эти слова невозможно счесть случайными, поскольку при следующем упоминании картины в «Необходимом объяснении» Ипполита Терентьева дважды утверждается то же самое, и этот факт акцентирован писателем, поскольку в первом случае слова «только что» выделены курсивом («это лицо человека, *только что* снятого со креста» (8, 338)).

Нам кажется, что это несоответствие можно объяснить, предположив, что Достоевский, упоминая первый раз полотно Гольбейна в романе, использует его не в качестве уникального факта изображения Христа, а как частный пример *ряда похожих образов*, редких, но все-таки встречающихся в живописи (отметим, что при первом упоминании образ Христа не описан подробно). Общий смысл этой традиции заключается не в том, что тело Христа представлено с особым натурализмом, главное здесь — в абсолютном *одиночестве* Христа, который оказывается покинутым, оставленным всеми, кто был с ним. Выдвигая этот смысл на первый план, Достоевский утверждает, вопреки реальному содержанию полотна Гольбейна, что Христос показан в момент, когда он *только что* снят со креста. Отсутствие традиционных персонажей вокруг в этом случае становится зловещим мотивом, рождающим новые смыслы, которые хотел выразить писатель. Обычно при изображении снятия со креста и оплакивания Христа самым важным является как раз *единение* близких Христу людей вокруг его мертвого тела, и оно

в силу такой композиции не выглядит отталкивающим даже при весьма натуралистическом изображении.

Во втором эпизоде романа свои впечатления от картины Гольбейна излагает Ипполит Терентьев, здесь она представлена с большими подробностями, поскольку именно она подтолкнула героя к решению покончить с собой. Показательно, что Ипполит с гораздо большей прямой выражает *ту же самую мысль*, которую ранее выразил Мышкин. Он понимает образ Христа, изображенный на полотне, в качестве радикального возражения *против веры в воскресение*: «На картине этой изображен Христос, *только что снятый со креста*. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закаменеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что тот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?» (8, 338–339).

Это описание построено как сочетание двух очень разных фрагментов, между которыми не только нет естественных связей, но просматриваются достаточно явные противоречия, требующие объяснения. Прежде всего обратим внимание на самый выразительный элемент — на упоминание явных следов истязаний, которым был подвергнут Христос. Внимательный зритель, прочитав описание Ипполита и сравнив

его с картиной Гольбейна, должен заключить, что сказанное *не имеет оснований, является фантазией автора романа*. В изображении Христа на полотне Гольбейна нет следов истязания, кроме раны на боку и следа от гвоздя на кисти руки. И даже они в большей степени являются традиционными *символами* голгофских страданий, чем реальными следами истязаний. Кроме того фрагменты описания Христа в объяснении Ипполита противоречат друг другу. В одной части Ипполит утверждает, что мы видим подлинный *труп* человека с *мертвенным, стеклянным* блеском в глазах, а в другой — что в этом лице еще очень много *живого и теплого*, что Христос словно еще продолжает страдать *как живой*.

Чтобы разрешить это очевидное противоречие и понять, что имеет в виду Достоевский, нужно отстраниться от давления сложившихся стереотипов интерпретации полотна Гольбейна и постараться взглянуть на него объективно. В данном случае нам кажется справедливой точка зрения Т. А. Касаткиной, которая пытается пересмотреть устоявшиеся мнения в отношении этой картины⁵. Необычность этого полотна вовсе не в особом натурализме и не в особой точности изображения мертвого тела; сравнивая его с другими работами аналогичного сюжета, невозможно прийти к такому заключению. Талант художника проявился в том, что в изображение *мертвого* Христа он сумел привнести элемент *жизненности*. И именно второе утверждение Ипполита по поводу картины является безусловно верным: Христос на полотне, несмотря на все знаки смерти на его теле, *не вполне мертв*, он словно бы пытается вздохнуть из последних сил. Касаткина, заметив эту важнейшую особенность изображения, дает ей весьма изощренную интерпретацию: она принимает следы жизни в образе мертвого Христа в качестве начинающегося акта воскресения. Теоретически сюжет картины дает основания для такого утверждения, ведь Христос, согласно церковному учению и изложению его истории в канонических евангелиях, лежал в гробу и воскрес на третий день. Но даже элементарный здравый смысл, не говоря уже о соображениях богословского характера, протестует против того, чтобы воскресение Христа, являющееся *таинственным и мистическим* процессом, представлять как «оживание» трупа в духе самого вульгарного оккультизма. Тем более что трижды повторенное в тексте романа утверждение о том, что мы видим Христа *только что снятого со креста*, и слова Ипполита о том, что в лице Христа *сохранилось* (а не *возрождается*) «много живого, теплого», однозначно свидетельствуют против этого предположения.

Также уместно вспомнить свидетельство А. Г. Достоевской о том, как писатель выразил свое впечатление от картины при первой встрече с ней в августе 1857 г.: Достоевский «провозгласил Гольбейна

⁵ Касаткина Т. А. Священное в повседневном. Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М., 2015. С. 253–258.

замечательным художником и поэтом» и «восхищался этой картиной»⁶ (курсив наш. — *И. Е., И. М.*). Такая реакция вряд ли была бы возможна, если бы впечатление сводилось просто к удивлению от натуралистичности изображения мертвого тела (таких изображений было немало и до Гольбейна), но она кажется естественной по отношению к парадоксальному изображению сохраняющейся в мертвом теле жизни.

Достоевский с пристальным вниманием относился к проблеме смерти и к возможности сохранения элементов жизни в умершем человеке. Наиболее наглядно этот интерес проявился в рассказе «Бобок» из «Дневника писателя» за 1873 г. и в рассказе «Сон смешного человека» из «Дневника писателя» за 1877 г. Мы полагаем, что полотно Гольбейна произвело на него особенно сильное впечатление именно тем, что он увидел в нем выражение одного из своих тайных убеждений. Можно предположить, что именно размышления над этой картиной стали стимулом для формирования образов *живых мертвецов* в этих произведениях. Герои «Бобка» и особенно герой рассказа «Сон смешного человека» после смерти, уже находясь в гробу, осознают, что *не совсем умерли* (21, 48–51; 25, 109–110), что в них еще теплится жизнь; в этом можно увидеть *буквальное повторение* образа мертвого Христа на полотне Гольбейна!⁷

Но тогда становится понятным то значение, которое Достоевский придал этому образу по отношению к проблеме веры и неверия. Нужно вспомнить, что в упомянутых рассказах сохраняющаяся в мертвом теле жизнь оказывается свидетельством глубокого *несовершенства* человека, поскольку она длит его *отделенное от целого* земное бытие, и, возможно, не дает перейти в какое-то более совершенное состояние, заключающееся в слиянии с целым (в рассказе «Сон смешного человека» это совершенное состояние показано на втором этапе посмертного «путешествия» героя). Здесь важно осознать своеобразие представлений Достоевского о воскресении, в том числе о воскресении Христа, в эпоху работы над романом «Идиот». В известном рукописном отрывке, написанном после смерти первой жены писателя Марьи Дмитриевны (1864 г.), Достоевский сформулировал свое понимание «идеала Христа»: это достижение в истории «слитного» состояния человечества, когда каждый человек «уничтожит» свое я, отдавая его каждому другому человеку. Этот идеал, по Достоевскому, есть «рай Христов», достигнув которого, человек «оканчивает свое земное существование» и переходит в иную жизнь, которая есть «будущая, райская жизнь»

⁶ *Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. М., 1993. С. 234.

⁷ В этом контексте появляется возможность объяснить загадочный текст из подготовительных материалов к роману «Идиот»: «У ней всё такие картины, — говорит Жена, — Что она по городу видит, так это чудо! Другим и в голову не придет. О том, как кладбище ходит по городу!» (9, 183). Показательно что сразу за этим текстом следует рассуждение героев об «ужасном крике» Иисуса Христа на кресте и еще одно указание на образ мертвого Христа Гольбейна: «Рассказ о базельском Holbein Христе» (9, 184).

(20, 172–173). Эта «будущая жизнь» оказывается не за пределами земного бытия, а *внутри* него, она означает соединение каждой личности со всеми другими личностями и с мировым целым (писатель обозначает ее термином «общий Синтез»): «Это слитие полного я, то есть знания и синтеза *со всем*» (20, 174).

Внимательно читая этот фрагмент, можно прийти к выводу, что Достоевский различает здесь два типа посмертного существования личности: до достижения «рая Христова» личность будет бессмертна в собственной обособленной форме, а по достижению идеального состояния перейдет в окончательную «будущую жизнь», которая есть полное слияние «со всем», т. е. с другими людьми и с мировым целым: «Как воскреснет тогда каждое я — в общем Синтезе — трудно представить. Но живое, не умершее даже до самого достижения и отразившееся в окончательном идеале — должно ожить в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную» (20, 174). Рассуждения Достоевского в частности показывают, что Бога он понимает в эту эпоху по модели пантеизма, как «полный синтез всего бытия» (20, 174).

Особенно любопытно, как в этом контексте Достоевский интерпретирует воскресение и бессмертие Христа. Каждый человек имеет две формы бессмертия: несовершенное бессмертие в личной форме до достижения идеала и совершенное бессмертие в «синтетической» форме по достижении этого идеала. Но Христос, конечно же, не может иметь несовершенного бессмертия, это означает, что он должен сразу воскресать не в личной форме, а в своей «синтетической натуре». Именно это и утверждает Достоевский: «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал. Достигнув этого, он ясно увидит, что и все, достигавшие на земле этой же цели, вошли в состав его окончательной натуры, то есть в Христа (Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит Христос есть отражение Бога на земле)» (20, 174). Христос должен воскресать к вечной жизни *в совершенстве*, а это значит не в виде прежней несовершенной личности, а сразу в точном подобии Богу — как «полный синтез всего бытия», т. е. в полном слиянии со всем человечеством (вероятно, даже со всем мирозданием).

В этом смысле смерть Христа отличается от смерти любого человека, она является *совершенной* смертью, сразу переводящей Христа в состояние слитности со всем. Смерть же обычного человека является *несовершенной*, поскольку не освобождает его окончательно от состояния обособленности, отделенности от целого; и нагляднее всего это проявляется в ее *неокончателности*, в сохранении даже после смерти господства конечного тела над бесконечным человеческим духом. Это объясняет, почему Достоевский изображает с такими отталкивающими натуралистическими подробностями длящуюся жизнь «мертвецов» в упомянутых выше рассказах. Но тогда и сохранение элементов земной жизни в образе мертвого Христа на полотне Гольбейна нужно

признать знаком его радикально несовершенства, несоответствия своему высшему идеалу — полному слиянию со всем человечеством, со всем существующим. Такой Христос, не испытавший мистического преображения, как бы «застрявший» в своем смертном земном облике и никак не влияющий на людей вокруг него, ничем не отличается от любого несовершенного человека, и его смерть ничего не меняет в существующем мире.

В результате мы приходим к выводу, что образ Христа с полотна Гольбейна в рамках системы представлений Достоевского в эпоху написания романа «Идиот» объективно свидетельствует против веры в идеал Христа, понятый как *слияние в единство всех людей и всего бытия*, и, значит, против веры в воскресение, которое способно реализовать этот идеал. Поэтому когда Мышкин восклицает: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» — он под «иными» имеет в виду *всех*, кто глубоко размышляет над религиозными проблемами и приходит к пониманию глубинного смысла христианства. Поскольку этот смысл не совпадает с тем, как понимается христианство и образ Христа в церковном учении, таких людей, конечно, немного, но к их числу принадлежат и главный герой романа, и его автор.

Возможные живописные источники образа мертвого Христа в романе «Идиот»

В последней части размышлений об образе Христа с полотна Гольбейна Ипполит делает необычный вывод из того, что было сказано ранее. Сформулировав вопрос о том, как возможно верить в воскресение Христа, если даже в Христе смерть так страшна и непреодолима, как это представлено на картине, он завершает свое описание такой «фантазией»: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни,

то так ли бы сам он взшел на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» (8, 339).

Нужно признать, что Ипполит в своих рассуждениях очень далеко уходит от картины Гольбейна. Как нам представляется, те важные смыслы, которые выражает герой, вновь связаны не только с этой картиной, но со всей живописной традицией изображения мертвого Христа. Если принять эту мысль, то в контексте указанной традиции суждение Ипполита приобретет достаточно ясный смысл, более того, окажется возможным указать на те произведения, которые в гораздо большей степени соотносятся с этим описанием, чем полотно Гольбейна.

Из всех эпизодов голгофской истории Христа, которые изображались в живописи, Достоевский в романе выбирает наиболее амбивалентный сюжет: *мертвый* Христос на живописном полотне дает образ смерти в качестве непреложного и непреодолимого закона, ведь живопись обладает свойством налагать печать вечности на момент бытия, изображенный на холсте. Как уже было сказано, присутствие близких людей вокруг тела Христа, как правило, существенно смягчает это впечатление. Однако в некоторых произведениях сложная композиция и наличие людей вокруг еще и усиливают трагическое ощущение бесповоротности смерти Христа, показывая его абсолютное отчуждение от всех окружающих. Выразительным примером этого типа живописных произведений является полотно В. Карпаччо «Мертвый Христос» (1520, Государственный музей, Берлин). Таких произведений, подчеркивающих одиночество Христа, не так много, но все они обладают выразительным трагическим подтекстом. И здесь возникает любопытный вопрос о том, какие другие известные полотна, впечатление от которых вошли в размышления о картине Гольбейна, мог видеть Достоевский.

В период написания романа «Идиот» Достоевский с апреля 1867 по июль 1871 г. жил за границей, в том числе посетил несколько итальянских городов и завершил роман во время длительного пребывания во Флоренции. В этот период живопись становится постоянным фоном его размышлений о христианстве и Христе. Из всех итальянских художников Достоевский особенно ценил Тициана, а его работу «Динарий кесаря» считал лучшим изображением Христа (он упоминает это полотно Тициана в критическом отзыве на картину Н. Ге «Тайная вечеря» в «Дневнике писателя» за 1873 г. (21, 77)). Позднее творчество Тициана дает необычно трагическую трактовку евангельского образа Христа, при этом важно отметить, что в поздних работах художник явно выходит за рамки тех представлений, которые предлагает учение церкви.

Большой известностью пользуется полотно, которое по традиции считается последним, предсмертным произведением Тициана — «Оплакивание Христа (Пьета)». Особое положение этой картины в творчестве Тициана объясняется тем, что художник предполагал его в качестве центрального элемента собственной погребальной капеллы

в венецианской церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари. После смерти Тициана в 1576 г. проект капеллы не был реализован, и полотно попало в Галерею Академии в Венеции, которая с начала XIX в. функционировала как общедоступный музей. Достоевский впервые был в Венеции в августе 1862 г., что было отмечено им самим в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (5, 46). По мнению современных исследователей, он пробыл там один день⁸, тем не менее представляется весьма вероятным, что он посетил Галерею Академии и видел полотно Тициана⁹, которое занимает центральное место в экспозиции музея, эта картина привлекает внимание своими огромными размерами — 3,5×3,5 м.

Можно также предположить, что о последнем и загадочном полотне Тициана Достоевский услышал еще в России (а может быть, и видел его в репродукции); ведь Тициан был одним из наиболее часто упоминаемых и ценимых художников, об этом писал уже Карамзин: «Тициан считается первым колористом в свете»¹⁰. Об устойчивости этих представлений говорят оценки, даваемые творчеству Тициана в более поздних популярных сочинениях по истории искусств. П. П. Гнедич в работе 1885 г. писал о Тициане как об удивительном художнике-колористе, а также отмечал «умение художника доходить до глубочайших душевных экспрессий» в поздних работах, среди которых названа и последняя работа мастера, не оконченная «из-за внезапной смерти от чумы»¹¹. Подчеркивая «истинный глубокий трагизм» поздних работ Тициана, А. Н. Бенуа в работе 1912 г. о последней картине художника писал еще более определенно: «Ужас смерти не достигал еще такого фортиссимо, как в последнем произведении столетнего Тициана, в “Pieta” Венецианской Академии»¹².

Общее настроение и идеология этого полотна удивительно соотносятся с рассуждениями Ипполита, который представляет природу в виде «огромного, неумолимого и немного зверя» и приходит к понятию о «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено» и которая погубила Христа — «великое и бесценное существо».

⁸ Брусовани М. И., Гальперина Р. Г. Заграничные путешествия Ф. М. Достоевского 1862 и 1863 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 286.

⁹ В пользу этого предположения свидетельствует суждение Н. Н. Страхова: «Федор Михайлович не был большим мастером путешествовать; его не занимали особенно ни природа, ни исторические памятники, ни произведения искусства, за исключением разве что самых великих» (Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 442). Кажется естественным, что Достоевский потратил единственный день пребывания в Венеции не на прогулки по городу, а на знакомство с шедеврами венецианской живописи, выставленными в известном музее.

¹⁰ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 54.

¹¹ Гнедич П. П. Всемирная история искусств. М., 1996. С. 393.

¹² Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 2004. Т. 2. С. 434.

Пространство картины замкнуто художником архитектурной конструкцией на заднем плане, создающей атмосферу погребального склепа. При этом мы не видим ни Голгофы, ни креста, хотя композиция картины явно намекает, что Христос только что был снят со креста. Мертвый Христос лежит на коленях Мадонны, эта композиция вполне узнаваема по множеству известных произведений. Но Тициан вносит собственные оригинальные штрихи в известный сюжет: Мадонна, на лице которой нет никаких эмоций, не столько обнимает Христа, сколько отстраняет его от себя, кажется даже, что он сейчас упадет с ее колен; при этом сам Христос написан в условной, «импрессионистической» манере, очень характерной для позднего Тициана, поэтому разглядеть следы истязаний не его теле невозможно, в то же время он выглядит совершенно безжизненным, словно перед нами даже не мертвый человек, а некое его подобие — «кукла», «манекен». Только св. Никодим выполнен вполне традиционно: он эмоционально прильнул к Христу и поддерживает его руку, исследователи считают, что в этой фигуре Тициан изобразил самого себя.

Самыми необычными «персонажами» выступают две статуи на высоких постаментах, расположенные по бокам архитектурной конструкции заднего плана. Одна из них изображает Моисея, вторая — Геллеспонтскую сивиллу, которая, согласно христианской традиции, еще в VI в. до н. э. предсказала приход Спасителя и его распятие (поэтому она изображалась с крестом). Но прежде всего хочется сказать не о самих этих фигурах, а о постаментах. Здесь мы видим морды хищных зверей — вероятно, саблезубых тигров, — которые вносят чрезвычайно выразительный акцент в атмосферу всего произведения. Они предстают как олицетворение той самой «темной, наглой и бессмысленно-вечной» силы, о которой говорит Ипполит и которая очевидно господствует в мире, изображенном на полотне. Фигуры Моисея и Геллеспонтской сивиллы написаны так, что составляют органическое целое со зверями на постаментах, поэтому, несмотря на свое вполне каноническое происхождение, они выглядят как повелители хищных зверей, т. е. как злобные хозяева этого мира. Кроме того, Моисей изображен «с рогами» (в соответствии с живописной традицией, происходящей от неправильного латинского перевода одного из мест Библии, где вместо слова «лучи» было поставлено «рога»), что придает его фигуре откровенно демонический смысл. Заметим, что бело-желтый цвет статуй совпадает с цветом мертвого тела Христа, это выглядит как символ полного подчинения Христа миру смерти, в качестве хозяев которого выступают фигуры Моисея и Сивиллы. Даже два ангела с черными крыльями выглядят как верные помощники злых хозяев мира, на глазах летящего ангела видна черная повязка, он словно неспособен вытерпеть свет, исходящий от его собственного факела или от Христа.

Может показаться, что предложенная трактовка образа Моисея, пророка Ветхого Завета, невозможна для христианского художника.

Однако необходимо учитывать сложность религиозных исканий эпохи Возрождения и Тициана как его виднейшего представителя. Мы уверены: Тициан изобразил Моисея в облике «князя мира сего», чтобы ясно выразить свои самые глубокие христианские убеждения. Не вызывает сомнения, что Тициан был одним из величайших художников-философов европейской истории, и в этом качестве он очень близок Достоевскому; его творчество в полной мере отразило главные тенденции религиозно-философской мысли Возрождения, напрямую связанные с кризисом традиционной церкви и исторического христианства. Мыслители Возрождения первыми в европейской истории поняли, что учение Иисуса Христа было радикально искажено в истории и поэтому вступило в противоречие с развивающейся культурой и с мироощущением нового человека, который осознал себя свободным, творческим, божественным существом, а не «рабом» Бога, как утверждало церковное учение. Виднейшие представители Возрождения попытались вернуться к первоначальному, неискаженному христианству, к учению самого Иисуса Христа. Это учение было тем, что церковь на протяжении всей своей истории преследовала под именем гностической ереси. Современные исследователи предпочитают называть его *гностическим христианством*, в противоположность ортодоксальному христианству церкви¹³. Можно сказать, что вся эпоха Возрождения прошла под знаком возвращения от ложного, ортодоксального христианства к первоначальному гностическому христианству.

Принципиальные искажения, внесенные церковью в учение Христа еще в самом начале истории христианства (I–II вв.), сводились к внедрению в него главных элементов иудейской религии: идеи Творения, идеи грехопадения и идеи посмертного воздаяния в виде Царствия Небесного. Само же учение Христа носило резкий антииудейский характер: наш мир описывался как создание низшего злого Бога, архонта Ялдабаофа, который и есть Бог Ветхого Завета. Иудаизм представлял религией злого Бога, направленной на подчинение человека, созданного высшим благом Богом-Отцом, власти Ялдабаофа и его подручных. Христос своим учением и своим явлением в наш низший мир должен был разоблачить обман злого Бога и раскрыть людям истину о настоящем, благом Боге-Отце, от которого они непосредственно происходят. Именно потому, что Христос покусился на власть злого Бога Ветхого Завета, против него объединились все злые силы этого мира и в конце концов убили его. Этот печальный итог истории Иисуса и изображен на картине Тициана, где наглядно показаны злые силы, которые убили Христа: главным символом этих сил выступает один из архонтов, создатель иудейской религии, Моисей. Заметим, что морда зверя под статуей Моисея частично закрыта развевающейся накидкой Марии

¹³ См. подробнее: *Евлатиев И. И.* Неискаженное христианство и его первоисточники // Соловьевские исследования. 2016. №4. С. 66–134.

Магдалины, это делает менее очевидным впечатление от фигуры Моисея, хотя не устраняет приведенную оценку. Видимо, Тициан понимал, в какое резкое противостояние с господствующим церковным мировоззрением он вступает, выражая такое отношение к пророку иудейской религии¹⁴.

На картине «Оплакивание Христа» главным персонажем является Мария Магдалина. Она изображена в порывистом движении и выражает целую палитру чувств, среди которых преобладают, с одной стороны, чувства отчаяния и страха и, с другой стороны, чувство негодования, причем последнее точнее всего передается понятием, имеющим принципиальное значение для религиозных поисков Достоевского, — это *бунт* против творца нашего злого и безжалостного мира. Нужно отметить, что в гностическом христианстве образ Марии Магдалины ничего общего не имеет с историей о «раскаившейся блуднице», которая была выдумана в католической традиции именно для того, чтобы дискредитировать Марию как *главного и самого верного ученика Христа* («узаконена» эта история была папой Григорием Великим в VI в.¹⁵). Тициан нарушает живописный канон, в соответствии с которым рядом с мертвым Христом должен присутствовать апостол Иоанн. В церковном христианстве именно Иоанн предстает «любимым» учеником Христа, хотя апокрифические памятники явно отдают предпочтение Марии Магдалине (наиболее прямо об это говорится в Евангелии от Филиппа). Отсутствие Иоанна на полотне Тициана является дополнительным свидетельством его приверженности именно апокрифической традиции, т. е. гностическому христианству.

Обозначим главные смыслы картины Тициана. Тело мертвого Христа на полотне выглядит безжизненным и рождает именно то трагическое осознание непреодолимости смерти, которое формулирует Ипполит Терентьев в романе Достоевского. Фигуры Моисея и Сивиллы образуют вместе с телом Христа правильный треугольник, в котором Христос выглядит подавленным этими фигурами, предстает в состоянии полной подчиненности им и, значит, смерти. Три персонажа, окружающих мертвого Христа, демонстрируют три формы отношения людей не столько к тому, что только что произошло, т. е. к «поглощению» «великого и бесценного существа» «темной, наглой и бессмысленно-вечной» силой, сколько к самой своей жизни в этом мире, полностью подобной аду. Мадонна выражает трагическое и безнадежное смирение

¹⁴ После смерти Тициана над полотном работал его ученик Якопо Пальма Младший; о том, что он завершил картину, свидетельствует надпись, оставленная им на плите под Христом. Что конкретно он доделывал на полотне, доподлинно неизвестно, но, возможно, именно ученик скрыл морду зверя под Моисеем, чтобы отвести от учителя обвинения в кощунстве. Плащ Марии Магдалины, заслоняющий оскалившегося зверя, выглядит не совсем правильным по форме и композиции.

¹⁵ См.: Эрман Б. Петр, Павел и Мария Магдалина. Последователи Иисуса в истории и легендах. М., 2009. С. 270–271.

перед силами этого мира, св. Никодим полон сострадания и готовности самопожертвования ради спасения всех тех, кто страдает и гибнет; но самое глубокое и сложное чувство выражено в Марии Магдалине. Как мы уже сказали, наиболее точно оно передается словом *бунт*, причем именно в том религиозном смысле, который ему придаст Достоевский в последнем своем романе; можно сказать, что здесь мы видим прообраз бунта Ивана Карамазова против творца нашего мира. Это чувство включает в себя одновременно и ужас от осознания трагедии существования человека под властью злой силы, и желание бороться с этой силой, не принимать ее законов.

Вспомним, что, подчеркивая «ужасный страх» в людях, уходящих от мертвого Христа, Ипполит Терентьев говорит о «громадной мысли, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута». Внимание комментаторов обычно сосредоточено на первой части высказывания Ипполита, в которой говорится о безнадежности и безверии, поселяющихся в душах людей, понявших, что Христос не воскреснет. Но второе замечание имеет гораздо большее значение: люди унесли с собой *громадную* мысль, и она уже *не могла быть из них исторгнута*, и это означает, что рано или поздно эта загадочная мысль должна начать действовать и как-то изменять их жизнь. В устах Достоевского слова «громадная мысль» обозначают что-то предельно важное, содержание указанной «мысли» в конечном итоге должно было играть в судьбе людей гораздо большую роль, чем даже «ужаснейший страх» и потерянная вера в воскресение.

Эти слова также соотносятся с полотном Тициана, которое содержит определенную долю оптимизма: после произошедшего события люди не останутся прежними, Марии Магдалине, возможно, удастся сделать «громадную мысль» достоянием всех, и люди изменят свою жизнь. Можно попытаться раскрыть содержание этой «мысли»: оно в окончательном понимании трагичности существования в мире зла, в подлинном аду, в понимании того, что невозможно быть послушными рабами ложных кумиров. И то, что Христос не воскреснет в том телесном смысле, в котором он сам воскресил Лазаря, не имеет никакого значения. Тело тленно, но дух каждого человека, точно так же как и дух Христа, бессмертен по самой своей сущности, ведь он един с высшим Богом-Отцом и так же вечен. После смерти он по-прежнему будет существовать — в новой телесной форме или как-то иначе.

Размышления Ипполита по поводу мертвого Христа на полотне Гольбейна настолько явно перекликаются со смыслом картины Тициана, что нам кажется правдоподобной гипотеза о том, что Достоевский в этом описании имел в виду не столько полотно Гольбейна, сколько всю традицию «трагического» изображения мертвого Христа и в первую очередь полотно Тициана. Единственная деталь в описании Ипполита, которая кажется не имеющей параллелей в картине Тициана, — это слова о представлении природы в виде «громадной машины

новейшего устройства). Однако и им можно найти косвенное оправдание. Ведь тициановская сцена оплакивания Христа вписана в строго симметричную конструкцию, составленную из портика с нишей на заднем плане и двух фигур на постаменте. Она выстроена очень рационально и может быть понята как та самая «громадная машина», которая «захватила» и «поглотила» Христа.

Таким образом, рассуждение Ипполита вовсе не является выражением его безверия. Его описание объективно, в том смысле, что оно вполне соответствует взгляду на событие распятия и смерти Христа самого Достоевского и героя его романа (князя Мышкина). Достоевский в этот период своего творческого и идейного развития не принимает в буквальном смысле телесного воскресения Христа, оно не является в его представлениях благим событием, так как сохраняет ограниченную и конечную личность Христа. Его подлинное воскресение означает соединение со всеми людьми, что должно придать их единству благой и совершенный характер, превратить их отношения в любовные и жертвенные, в такие, которые он проповедал своим учением. Если он действительно воскрес — то он «вошел в человечество», как пишет Достоевский в рукописном наброске 1864 г., и действует в человечестве как сила, объединяющая людей.

Недостаток веры Ипполита в Христа, по отношению к вере Мышкина и вере самого Достоевского, заключается в том, что он хорошо понимает ужас и трагедию людей, осознавших смерть Христа, но не может до конца принять ту «громадную мысль», которую они восприняли и которая в своем действии и будет означать новую жизнь Христа в них. Остро переживаемый им ужас смерти не сглаживается верой в новую жизнь в едином человечестве, в «рае Христовом», который возникнет когда-нибудь на земле. И именно этот ужас заставляет его думать о самоубийстве и даже готовиться к нему, подобно герою рассказа «Приговор» из «Дневника писателя» за 1876 г. Но если «логический самоубийца» из рассказа вообще не может поверить в бессмертие, у Ипполита есть основание для этой веры: он ведь знает о «громадной мысли»; ему только нужно сделать ее действенной в своей душе. Его мнимое самоубийство и направлено на то, чтобы заставить окружающих проявить такое *любовное отношение* к нему, в котором «оживет» Христос¹⁶. Это и будет означать для него поверить в воскресение Христа и в свое собственное бессмертие.

¹⁶ В одном из фрагментов подготовительных материалах к роману вслед за записью «Князь про картину Гольбейна, про Лебедева и Дюбарри (Аглае)» идет такой текст: «О ВЕРЕ. Искушение Христа. / Сострадание — все христианство» (9, 270). Можно предположить, что уже в самых первых разработках идеи романа образ Христа с картины Гольбейна соотносился Достоевским со своеобразной интерпретацией христианства как особой, идеальной формы общения людей, в которой главным является *сострадание* и любовное служение друг другу.

Библиографический список

- Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов. СПб., 2004. Т. 2.
- Брусовани М. И., Гальперина Р. Г. Заграничные путешествия Ф. М. Достоевского 1862 и 1863 гг. // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8.
- Бурдина И. Живописный образ Христа в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 1997. Вып. 10.
- Гнедич П. П. Всемирная история искусств. М., 1996.
- Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. М., 1993.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Евlampиев И. И. Неисказенное христианство и его первоисточники // Соловьевские исследования. 2016. № 4.
- Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подг. Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Н. А. Марченко. Л., 1987 (сер. «Литературные памятники»).
- Касаткина Т. А. Священное в повседневном. Двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М., 2015.
- Марченко Е. И. «Странная картина» Ганса Гольбейна Младшего в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Стиль — образ — время: Проблема истории и теории искусства. М., 1991.
- Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Эрман Б. Петр, Павел и Мария Магдалина. Последователи Иисуса в истории и легендах. М., 2009.

Evlampiev I. I., Matveeva I. Yu.

THE IMAGE OF A DEAD CHRIST IN THE NOVEL *IDIOT* AND ITS PAINTING SOURCES

Key words: F. M. Dostoevsky's novel *Idiot*, the image of the dead Christ, the idea of immortality, Gnostic Christianity.

In the article on the base of the analysis of the pictorial image of the dead Christ in novel *Idiot* it is concludes that the novel refers not only to the picture of G. Holbein “The Dead Christ in the Grave”, but To the whole tradition of depicting the dead and alone Christ, and especially Titian’s later work “Lamentation of Christ (Pieta)”. Probably, Holbein’s picture attracted the attention of Dostoevsky by the fact that it depicts a dead Christ, who still has signs of life. It is the “inconclusiveness” of Christ’s death that gives rise to doubts in his resurrection, because during this period Dostoevsky understands the resurrection of Christ not as a new existence in the form of an independent person, but as an entry into “general synthesis”, as a merger with all humanity and even with the entire universe. Analysis of the meaning of the canvas Titian “Lamentation of Christ” leads to the idea (probably shared by Dostoevsky)

that our world was created by an evil God and ruled by the forces of evil; this allows us to speak about the proximity of the views of two artists-thinkers to Gnostic Christianity.

References

- Benua A. N. *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov*. St. Petersburg, 2004. Vol. 2.
- Brusovani M. I., Gal'perina R. G. Zagranichnyye puteshestviya F. M. Dostoyevskogo 1862 i 1863 gg. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya*. Leningrad, 1988. Vol. 8.
- Burdina I. Zhivopisnyy obraz Hrista v strukture romana F. M. Dostoevskogo "Idiot". *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*. Iss. 10. St. Petersburg, 1997.
- Gnedich P. P. *Vsemirnaya istoriya iskusstv*. Moscow, 1996.
- Dostoyevskaya A. G. *Dnevnik 1867 goda*. Moscow, 1993.
- Evlampiev I. I. Neiskazhennoe hristianstvo i ego pervoistochniki. *Solov'evskie issledovaniya*. 2016. N 4.
- Karamzin N. M. *Pis'ma russkogo puteshestvennika*. Leningrad, 1987.
- Kasatkina T. A. *Syashhennoe v povsednevnom. Dvusostavnyy obraz v proizvedenijah F. M. Dostoevskogo*. Moscow, 2015.
- Marchenko E. I. "Strannaja kartina" Gansa Gol'bejna Mladshego v romane F. M. Dostoevskogo "Idiot". *Stil' — obraz — vremja: Problema istorii i teorii iskusstva*. Moscow, 1991.
- Strakhov N. N. Vospominaniya o Fedore Mikhayloviche Dostoyevskom. *Dostoyevskiy v vospominaniyakh sovremennikov in 2 vol*. Moscow, 1990. Vol. 1.
- Erman B. *Petr, Pavel i Marija Magdalina. Posledovateli Iisusa v istorii i legendah*. Moscow, 2009.