

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ЕВРОАЗИАТСКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ: «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В НАЦИОНАЛЬНОМ САМОСОЗНАНИИ КУЛЬТУРЫ

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2007

КАРТИНА ГАНСА ГОЛЬБЕЙНА МЛ. «ХРИСТОС В МОГИЛЕ» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ: Н.М. КАРАМЗИН И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ*

Не только книги имеют свою судьбу. У картины Ганса Гольбейна мл. (Hans Holbein der Juengere, 1497/98–1543) «Христос в могиле» («Christus im Grabe», 1521) в русской культуре – своя, особая судьба. На протяжении нескольких веков русские писатели и мыслители вновь и вновь обращаются к «Христу» Гольбейна, и пристальное внимание русской культуры к этому полотну XVI в. сейчас уже является ее постоянной религиозно-философской составляющей.

Творчество Ганса Гольбейна мл. стало ярким воплощением идеологии и культуры Северного Возрождения XV–XVI вв. Живопись данного периода часто называют золотым веком немецкой живописи, имея в виду таких гениальных художников эпохи Возрождения, как Альбрехт Дюрер, Маттиас Грюневальд, Ганс Гольбейн мл. Именно живопись этого времени наиболее полно и определенно выразила самую суть Северного Возрождения, столь характерное для него подчеркнуто острое сочетание ренессансного гуманистического подхода к жизни с глубокой и сложной проблематикой христианской религиозности. Не случайно Северное Возрождение явилось духовной основой и идеологической подготовкой Реформации.

Ганс Гольбейн мл., пройдя первую школу живописи у своего отца, портретиста и автора ряда алтарных росписей, много путешествовал по Европе: посетил Северную Италию, где имел возможность глубоко изучить искусство итальянского Ренессанса, бывал во Франции, долгие годы жил в Германии и Швейцарии, затем – в Англии. Был другом Эразма Роттердамского и придворным живописцем Генриха VIII.

Гольбейн был поистине ренессансно разносторонним художником: владея искусством живописи и графики, в своем творчестве он как создатель алтарных образов и панно, гравюр и портретов в равной степени обращен к проблематике и религиозной, и вполне светской. Им расписаны большой зал ратуши Базеля и «Стальной двор» немецких купцов в Лондоне, им созданы серия рисунков к «Похвале Глупости» Эразма Роттердамского и серия гравюр «Пляски смерти», а также многочисленные портреты: удивительные портреты людей XVI в., в том числе портреты гуманистов Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Бонифация Амербаха.

* Выражаю глубокую благодарность О.Б. Лебедевой за помощь, оказанную мне при написании данной работы.

Они были его друзьями и духовными учителями, но особое влияние на него оказал Эразм Роттердамский со своей известной «философией Христа».

Призыв Эразма возвратиться к раннехристианским идеалам, его обращение к специальному изучению и изданию Нового Завета на греческом языке и в новом переводе на латынь самым непосредственным образом подготавливали Реформацию (которую, как известно, сам мыслитель так и не принял).

Вот в таком контексте и был создан гольбейновский «Христос в могиле».

Полотно хранится в Музее изящных искусств г. Базеля, города, в котором художник прожил долгие годы и где он и написал своего Христа.

Встреча с подлинником потрясает. Понимаешь, что никакая (пусть даже и «отличная»¹, по известному слову Достоевского!) копия не способна передать то поразительное ощущение, которое рождается у зрителя: на картине изображен пусть находящийся в могиле, но воскресающий Христос. Напряженное тело изображенного, странное зеленоватое сияние вокруг его головы, неожиданно живой блеск обращенного к зрителю глаза – Гольбейну гениально удалось передать то, что, казалось бы, передать земному художнику вообще невозможно, то, что происходило в страшной и тайной могильной тишине: самые первые минуты возврата жизни и возврата к жизни, самые первые мгновения Воскресения.

Пожалуй, наиболее точно это поразительное впечатление от гольбейновского «Христа в могиле» может быть передано словами другого гениального художника – Б.Л. Пастернака. Его Юрий Живаго в тифозном бреду пишет поэму.

Он пишет с жаром и необыкновенной удачей то, что он всегда хотел и должен был давно написать, но никогда не мог, а вот теперь оно выходит.

И только иногда мешает один мальчик с узкими киргизскими глазами в распахнутой оленьей дохе, какие носят в Сибири или на Урале.

Совершенно ясно, что мальчик этот – дух его смерти или, скажем просто, его смерть. Но как же может он быть его смертью, когда он помогает ему писать поэму, разве может быть польза от смерти, разве может быть в помощь смерть?

Он пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим. Он пишет поэму «Смятение».

Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червильной земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, точь-в-точь как налетают с разбега и хоро-

¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Худож. произв.: В 17 т. Л., 1973. Т. 8. С. 181. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

няют под собою берег волны морского прибою. Как три дня наступает и отступает черная земная буря.

И две рифмованные строчки преследовали его:

Рады коснуться и
Надо проснуться.

Рады коснуться и ад, и распад, и разложение, и смерть, и, однако, вместе с ними рада коснуться и весна, и Магдалина, и жизнь. И – надо проснуться. Надо проснуться и встать. Надо воскреснуть².

Первое обращение русской культуры к картине Гольбеина «Христос в могиле» состоялось в XVIII в., в контексте европейского путешествия Н.М. Карамзина, этого знаменитого акта приобщения всей мыслящей России к европейской культуре.

Во время своего путешествия Карамзин, в частности, посетил Базель, где увидел гольбеиновского Христа и впервые описал его для русской культуры в «Письмах русского путешественника». Письмо от 6 августа 1789 г., помеченное «Базель»:

В публичной библиотеке показывают многие редкие рукописи и древние медали, <...> а что принадлежит до меня, то я с большим примечанием и удовольствием смотрел там на картины славного Гольбеина, базельского уроженца и друга Эразмова. <...> В Христе, снятом со Креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек он изображен весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбеин писал его с одного утопшего жида³.

Именно это первое описание картины Гольбеина Карамзиным надолго определит ее судьбу в русской культуре.

Назвав имя Эразма Роттердамского, русский писатель-сентименталист тем самым сразу же задал предельно широкий и в то же самое время очень точный масштаб ее понимания в контексте Возрождения и Реформации.

В связи с этим гольбеиновского Христа Карамзин воспринимает вполне гуманистически: «не видно ничего божественного». На первый план выходит тема смерти Христа «как умершего человека». Описание Карамзина сосредоточено на телесности усопшего, которая закономерно влечет за собой тему смерти и смертности человека как земного существа: «как умерший человек он изображен весьма естественно», «Гольбеин писал его с одного утопшего жида».

² Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 1989. С. 161-162. О романе Достоевского «Идиот» и романе Пастернака «Доктор Живаго» см., например: Седакова О. «Неудавшаяся Елифания»: два христианских романа – «Идиот» и «Доктор Живаго» // Континент. 2002. № 112; Баранович-Поливанова А.А. «Мирами правит жалость...»: К нескольким параллелям в романах «Доктор Живаго» и «Идиот» // Достоевский и мировая культура: Альманах № 20. СПб.; М., 2004. С. 254-274.

³ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М., 1983. С. 139-140.

Все это намечает еще один поворот карамзинского восприятия картины, который окажется предельно важным в дальнейшем. Суть его видится в следующем: Карамзин в своем описании картины Гольбейна соединяет между собой разные страсти Господни.

Христос у Гольбейна изображен лежащим в замкнутом могильном пространстве (которое, как мы пытались показать выше, уже несет в себе у художника идею и предощущение Воскресения).

Сам сюжет картины «Христос в могиле», весь ее визуальный ряд никак не позволяет вписать ее как в иконописный, так и в религиозно-живописный изобразительный канон «снятия со Креста». Тем не менее гольбейновского «Христа в могиле» Карамзин описывает как «Христа, снятого со Креста».

Этим Карамзин надолго определит традицию восприятия полотна Гольбейна русской культурой. Картина, которая в подлиннике названа «Christus im Grabe» («Христос в могиле»), в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» войдет в русскую культуру под названием «Мертвый Христос» и будет постоянно восприниматься как изображение «Христа, снятого со Креста».

Достоевский, путешествуя по Европе в 1860-х гг., ощущает себя «русским путешественником» – прямым потомком и духовным наследником Карамзина. Карамзинские «Письма русского путешественника» упоминаются на первых же страницах «Зимних заметок о летних впечатлениях» (1863)⁴, этой его собственной версии европейских «писем русского путешественника» (только иного века). В своих «Заметках...» Достоевский размышляет, пусть отчасти и иронично, о самом феномене «русского путешественника» в Европе:

Почему Европа имеет на нас, кто бы мы ни были, такое сильное, волшебное, призывное впечатление? <...> Неужели же кто-нибудь из нас мог устоять против этого влияния, призыва, давления? (5, 51 и след).

Во время этого путешествия Достоевский специально заезжает в Базель, чтобы увидеть гольбейновского Христа. Сопровождавшая писателя А.Г. Достоевская в своих «Воспоминаниях» указывает:

По дороге в Женеву мы остановились на сутки в Базеле, с целью в тамошнем музее посмотреть картину, о которой муж от кого-то слышал. Эта картина, принадлежавшая кисти Ганса Гольбейна (Hans Holbein), изображает Иисуса Христа⁵.

⁴ «В обратный проезд мой через Кельн <...> я увидал собор во второй раз, я было хотел «на коленях просить у него прощения» за то, что не постиг первый раз его красоту, точь-в-точь как Карамзин, с такою же целью становившийся на колени перед рейнским водопадом» (5, 48).

⁵ *Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987. С. 185-186.*

Карамзинский контекст данного путешествия, обозначенный в «Зимних заметках о летних впечатлениях», позволяет предположить, что специальное желание Достоевского увидеть картину Ганса Гольбейна «Христос в могиле» могло быть сформировано, в частности, ее описанием в «Письмах русского путешественника» Карамзина.

Как известно, существует два варианта воспоминаний Анны Григорьевны об этом путешествии Достоевского: это «Дневник» 1867 г. — документ, в котором юная жена Достоевского зафиксировала свои живые, непосредственные впечатления о поездке, а также «Воспоминания» 1911–1916 гг. И в «Дневнике», и в «Воспоминаниях» Анна Григорьевна описывает первую встречу Достоевского с гольбейновским Христом — но описывает по-разному.

При этом оба документа содержат и собственное описание картины Гольбейна Анной Григорьевной, поэтому ее «Дневник» и «Воспоминания» также можно считать еще одним актом восприятия гольбейновского «Христа в могиле» русской культурой XIX в.

Из «Дневника» 1867 г. (позволю себе привести полный текст описания А.Г. Достоевской посещения базельского музея):

В первой зале нет ничего хорошего, какие-то снимки с картин, не стоящие внимания. Дама приглашала нас войти и указала нам на картину Гольбейна-младшего. Здесь во всем музее только и есть две хорошие картины: это «Смерть Иисуса Христа», удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом. Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас, Федя же восхищался этой картиной. Желая рассмотреть ее ближе, он стал на стул, и я очень боялась, чтобы с него не потребовали штраф, потому что здесь за все полагается штраф. Другая картина, на которую стоит посмотреть и которая прежде была в частной галерее, это — «Морской вид» Калама. Это превосходная картина, такой я еще и не видывала. Дама эта была так любезна, что предложила мне посмотреть на картину в трубку, то есть не со стеклом, а просто вроде стереоскопа, но без стекла, так что это заменяет кулак, в который обыкновенно смотрят на картину. Трубка очень помогает смотреть, потому что резко отдаляет, делает предметы более рельефными. Другие картины не стоят внимания. Из других вещей здесь замечательны были две фантастические фигуры: одна, представляющая маленького человечка с высунутым языком и шестью руками, а другая — что-то вроде монаха. Мы кончили осматривать и вышли в

ту комнату, откуда вошли, и здесь смотрели на разные книги, писанные еще до книгопечатания и потом впервые напечатанные в виде карт с надписями и с картинками, которые удивительно хороши, особенно с золотом. Дверь по обыкновению была заперта, и Феде пришлось идти за дамой в другую залу и попросить отворить нам дверь. Она сказала, что сейчас поведет нас сама в другую залу редкостей. Делать нечего; хоть мы все и не были расположены смотреть на здешние редкости, но от ее приглашения невозможно было отказаться, и мы отправились вниз. Я забыла сказать, что тут, в коридоре, есть еще разные римские древности — копья, мечи, шпоры, горшки и прочие вещи, найденные в земле. Долго мы с Федей рассуждали, следует ли ей дать что-нибудь или только это у них такое обыкновение показать все свои сокровища посетителям, а если дать, то что именно, сколько именно; ведь не знаешь, она может и обидеться, если дать или если дать очень мало. Ввела она нас в комнату, где находились разные камни и минералы, в которых мы решительно толку не понимаем. Отсюда в другую залу, где находятся чучела разных животных, больших и маленьких, и огромный выбор птиц и бабочек. Мы это очень мало смотрели, потому что спешили домой. Хотели еще зайти где-нибудь пообедать, да идти домой, чтобы не опоздать к поезду в 2 часа. Так что мы только мельком прошли по комнате и стали выходить, но дверь, по обыкновению, она за нами заперла и поэтому вышла отворить. Мы решили ей ничего не давать, чтобы не осрамиться, но когда мы вышли, то она сказала, чтобы мы были так добры и заплатили ей за вход сюда. Федя не понял ее сначала и переспросил, но я спросила, сколько ей следует. Она отвечала, что это от нас зависит. Федя дал ей франк, и она, кажется, осталась очень довольна. Мы поспешили уйти, пока нам не показали еще каких-нибудь бразильских сокровищ. Я почти бегом выбежала из галереи, потому что боялась, что опять что-нибудь возьмут с нас⁶.

Из «Воспоминаний» А.Г. Достоевской начала XX в.:

По дороге в Женеву мы останавливались на сутки в Базеле, с целью в тамошнем музее посмотреть картину, о которой муж от кого-то слышал. Эта картина, принадлежавшая кисти Ганса Гольбеина (Hans Holbein), изображает Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого со Креста и предававшегося глению. Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид его ужасен. Картина произвела на Ф.М. подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный. Я же не в силах была смотреть на картину: слишком уж тяжелое впечатление, особенно при моем болезненном состоянии, и я ушла в другие залы. Когда минут через 15–20 я вернулась, то нашла, что Ф.М. продолжает стоять перед картиной как прикованный. В его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии. Я потихоньку взяла мужа под руку, увела в другую залу и усадила на скамью, с минуты на минуту ожидая наступления припадка. К счастью, этого не случилось: Ф.М. понемногу успокоился и, уходя из музея, настоял на том, чтобы еще раз зайти посмотреть столь поразившую его картину⁷.

⁶ Достоевская А.Г. Дневник. 1867. М., 1923. С. 365–367.

⁷ Достоевская А.Г. Воспоминания... С. 185–186.

Данный фрагмент текста «Воспоминаний» сопровождается следующим авторским примечанием: «Впечатление от этой картины отразилось в романе «Идиот»⁸.

Конечно, именно контекст романа «Идиот» и обусловил то существенное различие между двумя описаниями Анны Григорьевны, которое сразу же бросается в глаза. В 1867 г., создавая свое по-детски непосредственное описание визита в музей, юная Анна Григорьевна еще не знает, какое место эта «хорошая картина» Ганса Гольбейна займет в творчестве писателя в дальнейшем. Поэтому в своем «Дневнике» она так бесхитростно и соотносит между собой «две хорошие картины» базельского музея, «Смерть Иисуса Христа» Ганса Гольбейна и «превосходный» «Морской вид» Александра Калама⁹.

Восприятие картины Гольбейна самой А.Г. Достоевской в целом осуществляется в том же, назовем его так, гуманистическом ключе, который был задан Карамзиным: «...это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате», «...изображает Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания». Несмотря на разную стилистику этих двух высказываний, в своем основном подходе к картине Гольбейна они едины.

В свою очередь, описанная Анной Григорьевной реакция Достоевского на картину Гольбейна в «Дневнике» и в «Воспоминаниях» очень различна.

В «Дневнике» о впечатлениях Достоевского сказано буквально следующее: «Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом»; «Федя <...> восхищался этой картиной». В центре внимания и восхищения Достоевского, судя по описанию молодой Анны Григорьевны, – Гольбейн как «замечательный художник и поэт».

В «Воспоминаниях» же «восхищение» исчезает, и возникает несравненно более сложная и тяжелая история восприятия: «картина произвела на Ф.М. подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный»; «Ф.М. продолжает стоять перед картиной как прикованный»; «в его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии»; «усадила на скамью, с минуты на минуту ожидая наступления припадка»; «уходя из музея, настоял на том, чтобы еще раз зайти посмотреть столь поразившую его картину». Весь этот фактический ряд в «Дневнике» отсутствует.

⁸ Достоевская А.Г. Воспоминания... С. 186.

⁹ О восприятии творчества Александра Калама в контексте наследия Достоевского см., например: Новоселов В.И., Улановская Б.Ю. Альпийский пейзаж Александра Калама и бесприютные скитальцы Достоевского // Достоевский и мировая культура. С. 248-253.

Обозначив в «Воспоминаниях» прямую связь между картиной Гольбейна и романом «Идиот», А.Г. Достоевская по-новому описывает то впечатление, которое «Христос в могиле» произвел на Достоевского. Это потрясение, этот «испуг», эти «первые минуты приступа эпилепсии» вряд ли можно соотносить с тем преимущественно эстетическим впечатлением русского писателя о полотне Гольбейна, которое определяет соответствующую дневниковую запись его молодой жены. Теперь, по прошествии многих лет, Анна Григорьевна стремится показать, что Достоевский был «поражен» картиной Гольбейна.

При этом в «Воспоминаниях» в описании картины Гольбейна у Анны Григорьевны оживает карамзинская традиция: «...изображает Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого со Креста». Обращение Анны Григорьевны к этой традиции вряд ли самостоятельно, скорее всего, оно восходит к роману Достоевского «Идиот» и должно быть связано с теми сложными смыслами картины Гольбейна, о которых автор «Воспоминаний» и стремилась поведать своим читателям, описывая сложное впечатление Достоевского.

Действительно, картина Гольбейна станет идейно-художественным центром «Идиота». «На этот “проблемный центр” сейчас можно буквально указать пальцем. Это так называемый «Мертвый Христос», копия картины Ганса Гольбейна «Христос в могиле», – пишет в своих Комментариях к роману Т. Касаткина¹⁰.

Картина дважды возникает в тексте романа¹¹. Первый раз – это описание копии картины, висящей в доме 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 <...>.

– Да это... это копия с Ганса Гольбейна, сказал князь, успев разглядеть картину, – и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу (8, 181).

Ко времени окончания романа Достоевский, подобно Мышкину, «за границей видел» уже картину Гольбейна своими собственными глазами, и тем не менее в его описании «Христа в могиле» очевидно просвечивает карамзинское «снятый со Креста»: «Она изображала Спасителя, только что снятого со Креста».

¹⁰ *Комментарии // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 9 т. М., 2003. Т. 4. С. 595.*

¹¹ См. размышления Сары Янг о том, как это двойное появление картины активно влияет на изменение сюжета романа: Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Ф.М. Достоевский и православие: Публицистический сб. о творчестве Ф.М. Достоевского. М., 2003. С. 368-381.

Однако взаимодействие Достоевского с определением Карамзина здесь двойко. С одной стороны, он даже усиливает карамзинскую адресацию полотна Гольбейна к живописной традиции «снятия со Креста» введением конструкции составного союза «только что». Но, с другой стороны, восприятие героя картины как Спасителя со всей очевидно-стью отменяет гуманистическую интерпретацию картины Гольбейна, столь характерную для Карамзина.

Второе, более развернутое, размышление о картине содержится в «Моем необходимом объяснении» Ипполита. Здесь карамзинская традиция явлена уже во всей своей полноте, напомним: «В Христе, снятом со Креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек он изображен весьма естественно».

«Мое необходимое объяснение»:

Мне вдруг припомнилась картина, которую я видел давеча у Рогожина <...> я, кажется, простоял перед нею минут пять. В ней не было ничего хорошего в артистическом отношении; но она произвела во мне какое-то странное беспокойство.

На картине этой изображен Христос, только что снятый со Креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на Кресте, и снятого с Креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты на 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, вынесенного бесконечные муки еще до Креста, раны, истязания, битье <...> Правда, это лицо человека, *только что* снятого со Креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостреть, 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. <...> Когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен 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 этот мученик воскреснет? <...> 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 (8, 338–339).

Первое, что обращает на себя внимание, – это осознанное и подчеркнутое отнесение картины Гольбейна к живописной традиции «снятия со Креста»: «...живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на Кресте, и снятого с Креста, все еще с...» и проч.

Поразительно в этом смысле высказывание Ипполита о тех, кто стоял у Креста: «Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни

одного на картине...». «Эти люди, окружавшие умершего» – необходимый компонент изображения «снятия со Креста». Но на картине Гольбейна их нет, это «люди, которых тут нет ни одного на картине», и тем не менее Ипполит говорит о них, как будто видя их, прямо-таки указывая на них – «эти люди», т. е. со всей очевидностью воспринимаемая гольбейновского «Христа в могиле» как «снятие со Креста».

Собственный вариант формулировки Достоевского «снятый со Креста» – «только что» здесь не только повторяется, но и получает дальнейшее усиление, во-первых, за счет двойного повтора, во-вторых, благодаря выделению курсивом: «изображен Христос, только что снятый со Креста», «это лицо человека, *только что* снятого со Креста».

Более того, размышления Ипполита актуализируют гуманистическую проблематику картины, ранее обозначенную Карамзиным. Тема героя картины как Спасителя просто исчезает: «это в полном виде труп человека», «воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук», «каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?»

«Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер», – размышляет Ипполит у Достоевского. «Он пишет поэму «Смятение», – говорит о своем герое Пастернак. – Он пишет поэму не о воскресении и не о положении во гроб, а о днях, протекших между тем и другим». О чем же «пишет» Достоевский? «Не о воскресении и не о положении во гроб». Если у Гольбейна – это картина «о днях, протекших между тем и другим», то Достоевский в картине Гольбейна, изобразившего первые минуты возвращения *богочеловека* к жизни, видит и описывает Христа еще до «положения во гроб», «только что снятого со Креста», т. е. *человека* в первые минуты смерти. Зачем?

Думается, затем, чтобы довести до всех возможных пределов тему смертности земного человека. Именно для этого Достоевский актуализировал в романе карамзинскую традицию восприятия картины, гуманистическую по своей сути.

В его описание картины входит то потрясающее душу ощущение «живого, теплого», которое рождает гениальное полотно Гольбейна, но здесь оно не знаменует грядущее Воскресение, а только улавливает последние искры ушедшей в страдании жизни: «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».

Вписать «Христа в могиле» в изобразительную традицию «снятия со Креста» Достоевскому понадобилось, видимо, затем, чтобы все «жи-

вое и теплое» осталось позади, в страданиях земной жизни, а не было бы, как у Гольбейна, залогом Воскресения, грядущего вслед за днями, проведенными в могиле.

Итак, восприятие русской культурой картины «Христос в могиле» как «Христа, снятого со Креста» обусловлено тем, что в ней это полотно гениального живописца Северного Возрождения Ганса Гольбейна мл. традиционно определяется не темой грядущего Воскресения Христова (что стало, например, моим собственным, очень ярким зрительским впечатлением), а темой смертности земного человека.

Показать это и было целью данной работы. Однако, безусловно, феноменология такого восприятия картины Гольбейна русской культурой нуждается в дальнейшем объяснении и осмыслении. Вновь и вновь возвращаясь к этому, я, по крайней мере, сейчас пришла к устойчивому представлению о том, что далее возможны только интерпретации – интерпретации подчеркнуто множественные и различные: это неизбежный путь любого перевода, как межсемиотического, которым в данном случае является роман Достоевского, переводящий зрительно-пластический образ в вербальный, так и внутриязыкового, образец которого представлен в попытке литературоведческой интерпретации вербальных смыслов романа.

Ниже предлагаются две интерпретации, осуществляемые «изнутри» Достоевского и «извне», с позиции русской софиологии.

Всему сказанному о Достоевском выше противоречит то искреннее, безыскусное описание его восхищения картиной Гольбейна и самим Гольбейном как «замечательным художником и поэтом», которое содержится в «Дневнике» юной Анны Григорьевны и, очевидно, не может быть вымышленным. Оно, это восхищение одного художника другим, неожиданно прорывается в «Объяснении» Ипполита в важнейшей для нашего исследования точке размышлений героя о «живом, теплом»: «ничего еще не успело заостреться, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом)». Так что, смеем утверждать, у самого Достоевского – глубокое восхищение картиной Гольбейна, понимаемой во всей полноте заложенных в ней религиозных смыслов, развивающихся от проблематики смертности земного человека через идею Божественного кенозиса к утверждению грядущего Воскресения Христова.

В контексте же романа «Идиот» актуализация карамзинского понимания картины осуществляется на уровне героев, трагически сосредоточенных на теме смерти.

Копия картины находится в доме Рогожина. В предсмертном «Объяснении» Ипполита «Христос в могиле» превращается в «Христа, снятого со Креста», и при этом картина Ганса Гольбейна «Христос в моги-

ле» превращается в «картину Рогожина» – картину о «трупe человека»: «в картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесенного бесконечные муки еще до Креста» (8, 339).

«Картину Рогожина» – вот что обсуждает и осмысляет Ипполит.

Ту картину, которая впервые появляется на страницах романа в описании дома Рогожина, порождая знаменитый диалог Рогожина и Мышкина:

– Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

– Пропадет и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин. <...>

Как? – остановился вдруг князь, – да что ты! Я почти шутил, а ты так серьезно! (8, 182).

Актуализация карамзинской гуманистической традиции восприятия картины Гольбеина «Христос в могиле», от которой «у иного еще вера может пропасть», – это «почти шутка» самого Достоевского.

О. Сергей Булгаков писал: «В марте этого (1939) года определилась моя болезнь – рак гортани, требовавшая быстрой и притом двойной операции, причем наиболее вероятным исходом являлся смертный»¹². Обретенный экзистенциальный духовный опыт переживаний и ощущение смертельно больного человека позже будет описан и осмыслен им в специальном труде «Софиология смерти».

Здесь о. Сергей Булгаков и обращается к картине Гольбеина, причем Христос Гольбеина является у него одновременно и Христом Достоевского:

Он мог помочь мне в моем страдании и умирании, только сострадав и умирая со мной. Я видел этот образ внутренним зрением, я чувствовал Его так, как Его чувствовал Гольбеин, а за ним Достоевский в своем страшном образе смерти Христовой, в котором передана, однако, не смерть, но умирание, не сила посмертного Преображения, грядущего с Воскресением и на пути к нему, но застывшая, остановившаяся на умирании смерть. Это именно соответствовало смертным дням Страстной седмицы, которые входили и проникали в мое существо. Раньше, в дни здоровья, я противился гольбеиновскому трупному образу как неверующему и хульному изображению. Теперь оно для меня ожило в этом образе смерти как умирания, откровения о смерти в человеческом умирании в Богочеловеке. <...> У Гольбеина, хотя и в трупном образе, дано почувствовать не совершившееся, но еще лишь совершающееся умирание, самая его сила. Так я это чувствовал – не мыслью, но внутренним ведением, – тогда, когда сам лежал вместе с Ним, не мертвый, но лишь умирающий, и еще не труп, но в трупности не живой, хотя и не мертвый. Этому Христу я не мог – или не умел еще тогда – молиться. Я лишь мог Его любить и с Ним сострадать, поскольку и Он сострадал со мною. Чрез мое, человеческое, умирание для меня открывалось Его, человеческое в Богочеловеке, умирание¹³.

¹² Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 285.

¹³ Там же. С. 288.

И далее:

Не притязая исчерпать эту необъятную тему, не можем еще раз не коснуться <...> изображений Христа у Гольбейна и Грюневальда¹⁴. В обоих изображениях, в каждом по-своему, потрясает израненность и искаженность человеческого образа Христова <...>. У обоих художников красота принесена в жертву беспощадной правде и потрясает именно уродливостью. Это и есть страшная правда о человеческом умирании... И тому, кому дано было однажды познать со-умирание со Христом, уже невозможно пройти мимо этой правды, свидетельствуемой искусством, и предпочесть ей сентиментально приукрашенные изображения¹⁵.

Тема «Христа, снятого со Креста» даже не упоминается о. Сергием Булгаковым. Но все его размышления, в которых личный духовный опыт умирания так пронзительно переплетается с религиозно-философской и богословской мыслью, свидетельствуют о том, что картина Ганса Гольбейна «Христос в могиле» воспринимается русской религиозно-философской культурой именно как «страшный образ смерти Христовой».

¹⁴ О. Сергей Булгаков пишет здесь об изображении страстей Христовых на картине Грюневальда (Матиаса Нитхардта) 1512-1515 гг.

¹⁵ *Булгаков С.Н.* Тихие думы. С. 300.