

**«Динарий кесаря» Тициана и «Великий инквизитор»
Ф. М. Достоевского: проблема христианского искусства**

Искусство как «незримые ступени к христианству»

Впервые проблему христианского искусства в России осознал Н.В. Гоголь в книге «Выбранные места из переписки с друзьями» (1845), которая сама явилась попыткой христианского искусства. Размышляя о театре, Гоголь подчеркивал, что он не обязательно является грешным, языческим искусством, но может выполнять и христианскую функцию. В пример Гоголь привел митр. Димитрия Ростовского (прославлен в лике святых в 1757 г.), слагавшего пьесы духовного содержания. Театр и искусство в целом, по Гоголю, должны служить Богу — возбуждать не низменные, а высокие чувства, духовно возвышая человека, помогая ему «встретиться прямо со Христом». Искусство, таким образом, является посредником между христианством и мирской жизнью человека, которому «далеко до небесных истин Христианства»: «Он их испугается, как мрачного монастыря, если не подставишь ему незримые ступени к христианству, если не возведешь его на некоторое высшее место, откуда ему станет видней весь необъятный кругозор христианства и понятней то же самое, что прежде было вовсе недоступно» [Гоголь 2001: 100].

К.В. Мочульский отмечал, что гоголевские мысли «о роли христианского искусства, об устройении общества на почве церковной соборности и преображения мира путем внутреннего впечатления человека были целиком усвоены Достоевским» [Мочульский 1995: 304]. Уже в 1846 г. Достоевский выразил свое представление о святости искусства: «работа для Святого Искусства, работа святая, чистая, в простоте сердца, которое еще никогда так не дрожало и не двигалось у меня, как теперь перед всеми новыми образами, которые создаются в душе моей» [Достоевский 1985: 134]. В письме 1856 г. Достоевский упоминает о своей «серьезной» статье «Письма об искусстве», которой он хочет вернуться в литературу после каторги: «Статья моя — плод десятилетних обдумываний. Всю ее до последнего слова я обдумал еще в Омске. Это собственно о назначении христианства в искусстве» [Достоевский 1985а: 229]. Замысел этой статьи остался неосуществленным: «Я думаю, я бы сказал, кое-что даже и замечательного об искусстве, вся статья в голове моей и на бумаге в виде заметок, но роман мой влек меня к себе» [Достоевский 1985b: 246].

Проблему христианского искусства как собственную художественную задачу Достоевский поставил в романе «Идиот» (1867–1868), целью которого стало изображение «положительно прекрасного человека». Эту задачу Достоевский решал и в последнем своем романе «Братья Карамазовы» (1880). Мочульский видел в этом пря-

мое продолжение гоголевской традиции христианского искусства, считая, что оно невозможно в литературе, так как находится за гранью искусства, в религиозном творчестве: «Изображение «положительно прекрасного человека» — задача непомерная. Искусство может приблизиться к ней, но не разрешить ее, ибо прекрасный человек — святой. Святость — не литературная тема. Чтoб создать образ святого, нужно самому быть святым. Святость — чудо; писатель не может быть чудотворцем. Свят один Христос, но роман о Христе невозможен. Достоевский сталкивается с проблемой религиозного искусства, замучившей несчастного Гоголя» [Мочульский 1995: 390].

Важнейшим в решении проблемы христианского искусства для Достоевского был опыт созерцания и переживания религиозной европейской живописи, отразившийся в романе «Братья Карамазовы».

«Страна святых чудес»

Первые путешествия Достоевского в Европу в 1862 и 1863 гг. не были плодотворными. Концепция почвенничества определила негативную оценку Достоевским Европы как погибнувшей цивилизации. Показательно, что в «Зимних заметках о летних впечатлениях» не упоминается ни один памятник искусства, ни одна церковь, ни один пейзаж [Мочульский 1995: 331]. В 1868 г., будучи во Флоренции, где создавался «Идиот», Достоевский сетует, что в 1863 г. он многого не увидел, называя, в частности, рафаэлевскую «Мадонну в кресле» (*Madonna della Sedia*) в Питти: «А какие драгоценности в галереях! Боже, я просмотрел «Мадонну в креслах» в 63-м году, смотрел неделю и только теперь увидел. Но и кроме нее сколько божественного» [Достоевский 1985с: 333].

Переломным в открытии писателем европейской живописи стал 1867 г., когда чета Достоевских уезжает в Европу на четыре года (1867–1871). За этот период им были созданы два романа «Пятикнижия» — «Идиот» (1867–1868) и «Бесы» (1870–1871). Между ними зимой 1869/70 г. в Дрездене возникает замысел эпопеи «Атеизм» («Житие великого грешника»), которая мыслилась писателем как смысл всей жизни и отразилась в последующих его романах, особенно в «Братьях Карамазовых».

«Уединенное» четырехлетнее пребывание за границей имело, по словам А.Г. Достоевской, плодотворное влияние на развитие в Достоевском христианских мыслей и чувств: «Он стал мягче, добрее и снисходительнее к людям. Привычная ему строптивость и нетерпеливость почти совершенно исчезли» [Достоевская 1981: 210]. А.Г. Достоевская приводит близкую ей точку зрения Н.Н. Страхова, утверждавшего, что годы пребывания в Европе были «лучшим временем его жизни», принесшим «ему всего больше глубоких и чистых мыслей и чувств»: «Именно за границей <...> в нем совершилось особенное раскрытие того христианского духа, который всегда жил

в нем. <...> Он стал беспрестанно сводить разговор на религиозные темы. Мало того: он переменялся в обращении, получившем большую мягкость и впадавшем иногда в полную кротость. Даже черты лица его носили след этого настроения, и на губах появлялась нежная улыбка... Лучшие христианские чувства, очевидно, жили в нем, те чувства, которые все чаще и яснее выражались в его сочинениях. Таким он вернулся из-за границы» [Достоевская 1981: 210].

По признаниям самого Достоевского и его жены, из западно-европейской живописи он выше всего ценил образы Христа и Богоматери («Динарий кесаря» Тициана, «Сикстинская Мадонна» и «Мадонна в кресле» Рафаэля, «Мертвый Христос» и «Мадонна бургомистра Якоба Мейера» Гольбейна, «Святая ночь» Корреджо, «Мария с Младенцем» Мурильо), образы святых («Св. Цецилия» и «Иоанн Креститель в пустыне» Рафаэля, «Кающаяся Магдалина» П. Батони), пейзажную живопись («Ацис и Галатея» Лоррена, «Охота» Рюисдаля) [Достоевская 1981: 160].

Впечатления от европейской живописи начинают входить в ткань текстов Достоевского, начиная с «вкраплений» в «Преступлении и наказании» («Сикстинская Мадонна» Рафаэля и «Св. Агата» С. дель Пьомбо), но наиболее мощно влияние европейской живописи проявилось в романах «Идиот» («Noli me tangere», «Сикстинская Мадонна», «Христос во гробе» Гольбейна), «Бесы», «Подросток» («Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» К. Лоррена) и «Братья Карамазовы» («Динарий кесаря» Тициана, «Св. Цецилия» Рафаэля).

«Кротость, величие, страдание...»:

«Динарий кесаря» Тициана

По воспоминаниям А.Г. Достоевской, писатель «чрезвычайно высоко ценил талант Тициана, в особенности его знаменитую картину: «Der Zinsgroschen», «Христос с монетой»¹, и подолгу стоял, не отводя глаз от этого гениального изображения Спасителя» [Достоевская 1981: 160]. В своем дневнике А.Г. Достоевская записала, что Достоевский приравнивал ее к «Сикстинской Мадонне» Рафаэля [Достоевская 1993: 12].

Тициан изобразил известный евангельский сюжет искушения Христа фарисеем, который пытался «уловить Его в словах» и спровоцировать конфликт между Христом и римским императором. На лукавый вопрос фарисея «Позволительно ли давать подать кесарю, или нет?» Христос отвечает: «Отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22, 15-26). Композиция «Динария кесаря» построена на предельном контрасте образов Христа и фарисея — святости и греха, добра и зла, который выражается на уровне формы антитезой света и тьмы, верха и низа.

Духовная победа у Тициана за Христом. Это выражено тем, что фигура Христа, пространственно занимающая центральную часть картины, дана почти в анфас и выше фарисея. Фигура же последнего силь-

но «срезана» рамой, лицо дано в профиль. Светлый образ Христа усилен падающим на него светом, фарисей же находится в тени. Ярко-розовый хитон Христа выражает Его жертвенную любовь, а синее одеяние — Его божественную природу. На лице Христа отсутствует презрение к фарисею, что еще более подчеркивает Его духовную победу. Весь облик Спасителя исполнен красотой в лике и грацией движений. В повороте головы Христа, обращенного к фарисею, проявляется одухотворенная и благородная сдержанность. Фарисей, плотную подошедший и жадно впившийся хищным ястребиным взором (нос с горбинкой) в Христа, воплощает низменное начало — грубость, вульгарность и коварство. В отличие от смуглого, находящегося в полутени и данного в профиль лица фарисея, одухотворенный лик Христа открыт, светел, спокоен, Его взгляд внутренне созерцателен. Не менее выразительны и жесты. Светлая и нежная кисть руки Спасителя контрастирует смуглой, мускулистой и сильной руке фарисея. Тонкие удлинённые пальцы Христа не касаются динария, а смуглая рука фарисея крепко держит монету.

Композиция и идея «Динария кесаря» воплотились в поэтике ключевой для романа «Братьев Карамазовых» главе «Великий инквизитор». И хотя тициановская картина напрямую не описывается в тексте, как, например, полотна Гольбейна и Лоррена в «Идиоте» и «Подростке», но претворяется в саму поэтику произведения, формирует его внутреннюю структуру.

Прежде всего связь с «Динарием кесаря» в «Великом инквизиторе» наблюдается на сюжетном уровне. Фарисей, искушающий Христа перед римской властью, соотносим с инквизитором, который, будучи на стороне «страшного и умного духа», искушавшего Христа в пустыне хлебом, чудом и властью (Мф. 4, 2-4; Лк. 4, 2-4), вновь пытается рационально уловить Его «чудом, тайной и авторитетом» [Достоевский 1976: 234]. Как и картина Тициана, «поэма» Ивана строится Достоевским на принципе «границы», «порога» (М.М. Бахтин), предельного столкновения идейных полюсов — спор о *природе человека* разворачивается на противопоставлении Бого-человека и человекобога, Христа и антихриста.

Для выражения этого предельного столкновения Достоевский использовал тициановское освещение. Как и на тициановском полотне, диалог инквизитора и Христа происходит темной ночью, «среди глубокого мрака», в «тесной и мрачной сводчатой тюрьме», освещенной лишь светильником [Достоевский 1976: 227–228]. Очень напоминает фарисейский взор на Христа и взгляд инквизитора, мучительно ждущего от Него ответа: инквизитор «долго» «всматривается в лицо Его», «ни на мгновение не отрываясь взглядом от своего пленника» [Достоевский 1976: 228].

Тициановский образ Спасителя стал для Достоевского одним из воплощений искомого «благообразия». В Его лике писатель увидел

«удивительную кротость, величие, страдание...» [Достоевская 1993: 12]. Именно эти черты являются сущностными, ключевыми концептами в образе Христа в «Великом инквизиторе»: Его «неизмеримое сострадание», «безмерное милосердие», кенотическое снисхождение «к мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному» народу. Страдание Христа связано с Его кротостью, которое усиливается мотивами тишины, молчания, незаметности: «Он молча проходит среди них с тихою улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви² горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью»; «Он появился тихо, незаметно» [Достоевский 1976: 226–227]. Христос предстает здесь не как Судья Второго Пришествия «во всей славе небесной»³, а в «образе человеческого» [Достоевский 1976: 226]. В образе Христа Достоевского проступает не только тициановский Спаситель, но и лик рублевского Спаса (Царь Небесный «в рабском виде» из знаменитого стихотворения Тютчева, которое цитирует Иван) — русский идеал кенотического Христа как милующего, кроткого и смиренного Богочеловека, в отличие от строгого византийского Пантократора.

Как и на полотне Тициана, у Достоевского духовная победа за Христом. Поэма Ивана, по словам Алеши, «есть хвала Иисусу» [Достоевский 1976: 237]. Отвергая искушения, Христос утверждает первичность духовной природы человека, в основе которой — дар свободы. При этом духовная победа Христа выражается молча — Его тихим поцелуем инквизитора: в страдающем и любящем людей инквизиторе Христос видит образ Божий. Как и в лике тициановского Христа, в Христе Достоевского — не презрение, а тихая кротость: «Ты смотришь на меня кротко и не удостоиваешь меня даже негодования»; «И что Ты молча и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами Своими?»; «узник всё время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать» [Достоевский 1976: 229, 234, 239]. *Равноправный* диалог Богочеловека и Человека завершается *встречей*: идейно инквизитор остается на стороне дьявола, но сердце его «горит» любовью Христа, Которого он отпускает из темницы [Достоевский 1976: 239].

«Мессия, обетованный миру Спаситель»: поэтика «большого времени»

Тициановский «Динарий кесаря» оказывается значим для Достоевского и с точки зрения художественного метода писателя, его духовного реализма. В 1873 г. картина Н. Ге «Тайная вечеря» вызвала у Достоевского размышления об изображении в живописи современной («текущей») и исторической действительности. Достоевский утверждал, что «историческую правду» можно изобразить только «с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить

лицо или событие»: «Сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности» [Достоевский 1980: 76].

Достоевский констатирует в «Тайной вечере» отсутствие историко-культурной перспективы в изображении Христа, сведение Евангелия к «жанру» (бытовой живописи) — «текущей» действительности. По его мнению, картина Ге дает «обыкновенную ссору весьма обыкновенных людей», «но не того Христа, которого мы знаем»: «К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное? <...> событие это не могло так произойти: тут же всё происходит совсем несоизмеренно и непропорционально будущему» [Достоевский 1980: 76]. В своих воспоминаниях В.В. Тимофеева приводит еще более выразительные слова писателя, выражающие его позицию: «Где же тут восемнадцать веков христианства? Где идея, вдохновлявшая столько народов, столько умов и сердец? Где же Мессия, обетованный миру Спаситель, — где же Христос?!» [Тимофеева 1990: 144].

Бытовой интерпретации евангельского сюжета у Ге Достоевский противопоставил тичиановский Лик Спасителя как образец воплощения «исторической правды»: «Тичиан, по крайней мере, придал бы этому Учителю хоть то лицо, с которым изобразил его в известной картине своей “Кесарево кесареви”; тогда многое бы стало тотчас понятно» [Достоевский 1980: 76–77]. В тичиановском Христе Достоевский увидел всю последующую христианскую традицию, в которой раскрылась скрытая глубина Евангелия: «восемнадцать веков христианства», «идея, вдохновлявшая столько народов, столько умов и сердец», «Мессия, обетованный миру Спаситель». При этом, полемизируя с эстетикой реализма, Достоевский призывал не бояться «идеальничать» в живописи, потому что человек воспринимает природу «так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства»: «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» [Достоевский 1980: 76–77].

В своем восприятии тичиановской картины Достоевский применил подход, который позже М.М. Бахтин обозначит историко-культурной категорией «большое время»⁴. Этот принцип, увиденный Достоевским у Тичиана, стал основой поэтики «большого времени» в «Великом инквизиторе»: искушение Христа в пустыне (Мф. 4, 3–10) раскрывается Достоевским в перспективе второго пришествия Христа в испанской Севилье XVI в. (диалог между Христом и инквизитором) и России XIX в. (диалог Ивана и Алеши). Введение в текст историко-культурной перспективы (прошлое, настоящее и «вся будущая история мира») особенно проявляется в словах инквизитора о трех искушениях Христа — «трех колоссальных ми-

ровых идеях» [Достоевский 1986: 84]: «В этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле. Тогда это не могло быть еще так видно, ибо будущее было неизвестно, но теперь, когда прошло пятнадцать веков, мы видим, что всё в этих трех вопросах до того угадано и предсказано и до того оправдалось, что прибавить к ним или убавить от них ничего нельзя более» [Достоевский 1976: 230]. Само явление Христа Достоевский также дает в «большом времени», упоминая целую европейскую литературную традицию мистических явлений: Данте, французские средневековые мистерии, эпизод «Милосердный суд Пресвятой и Всемиливой деви Марии» («Le bon jugement de la tres sainte et gracieuse Vierge Marie») в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго.

«Динарий кесаря» Тициана следует признать одним из важнейших источников, повлиявших на «поэму» Ивана Карамазова. Композиция и идея «Динария кесаря» экфрастически воплотились в поэтике «Великого инквизитора», формируя эту главу как композиционный и смыслообразующий центр романа и являясь ключом к нему.

Поэтика картины выступает визуальным эквивалентом художественного и религиозно-философского видения Достоевского (кенотический идеал «благообразия», принцип «порога» (встреча и диалог), «большое время», духовный реализм). Экфрасис «Динария кесаря», близкого по жанру мистическому видению, как и визуальное описание снов в романах Достоевского, имеет *духовную* функцию, раскрывая *метафизическую* природу человека. Экфрастическая ситуация в «Великом инквизиторе» сакрализует образы главных героев, переводя их из земного плана в духовный.

В европейской живописи Достоевского притягивали гениальные образцы христианского искусства — порождение христианского гуманизма, соединившего античные представления о человеке (идеальные эллинистические формы) и глубочайший христианский дух (жертвенная любовь). В результате этого сочетания возникли глубоко *человечные* образы Христа и Богоматери, которые открывают *человеческое* в Боге и *божественное* в человеке. Обращаясь к этому опыту христианской живописи, Достоевский в своем религиозном творчестве раскрывает нам эту истину, доказывает бытие Божие через открытие в человеке образа Божия: «Духовные дали открываются во внутреннем имманентном движении. В человеке и через человека постигается Бог. <...> Он раскрывает Христа в глубине человека, через страдальческий путь человека, через свободу» [Бердяев 1994: 44].

¹ Тициан Вечеллио. Динарий кесаря (Der Zinsgroschen). Ок. 1516. Дрезден, картинная галерея. Gal. Nr. 169.

² Образ восходит к стихотворению Г. Гейне «Мир» (Frieden) из «Первого круга» цикла «Северное море» (1826) в переводе М. В. Прахова: «Пламенно-яркое

сердце. / Озаряя и грея, / Струило лучи благодати / И кроткий, любящий свет свой / По суше и морю. [...] / Люди ходили, одетые белым, [...] / Встречали друг-друга взаимною жаждою мира. / И в трепете сладком самоотрицанья, / Целовали друг-друга в чело / И глядели в лазурную высь / На яркое солнце, Спасителя сердце, / Радостно лившее алую кровь / В примиренье людей, / И, трижды блаженны, они повторяли: / «Хвала Иисусу во веки!»» [Гейне 1872: 158-159]. Достоевский был знаком с этим стихотворением именно в этой публикации. Этот гейневский образ жертвенного Христа Достоевский упоминает в «Подростке» [Достоевский 1975: 379].

³ Ср.: «грядущий на облаках небесных с силою и славою великою» (Мф. 24, 30), «во славе Отца Своего с Ангелами Своими и тогда воздаст каждому по делам его» (Мф. 16, 27).

⁴ Бахтин исходил из того, что созревающие веками произведения литературы раскрывают свои потенциальные смысловые глубины, обновляются, обогащаются новыми значениями в историко-культурных контекстах, перерастают то, чем они были в эпоху своего создания: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» [Бахтин 2002: 453-455]. Эту историко-культурную категорию Бахтин применил в своей книге о Достоевском, где раскрыл в «большом времени» тот многовековой художественный и философский опыт, который вообрал в себя роман Достоевского, что придало ему смысловую неисчерпаемую полноту жизни в будущем. Традицию бахтинской историко-культурной оптики «большого времени» продолжил С. С. Аверинцев, который говорил о большей точности и объективности историко-культурного подхода, нежели эмпирико-исторического, кажущегося объективным [Аверинцев 2005: 316].

Литература

1. Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности // Аверинцев С. С. Другой Рим. Избранные статьи. СПб., 2005.
2. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. М., 2002. Т. 6.
3. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.
4. Гейне Г. Мир / перевод М. В. Прахова // Гражданин. Журнал политический и литературный. Сборник в 2 ч. СПб., 1872. Ч. 1.
5. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 8 т. М., 2001. Т. 7.
6. Достоевская А.Г. Воспоминания М., 1981.
7. Достоевская А.Г. Дневник 1867 г. М., 1993.
8. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14.
9. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1873 // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1980. Т. 21.
10. Достоевский Ф.М. Письмо А. Е. Врангелю от 13 апреля 1856 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1985а. Т. 28. Ч. 1.
11. Достоевский Ф.М. Письмо А.Н. Майкову от 11 декабря 1868 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1985с. Т. 28. Ч. 2.
12. Достоевский Ф.М. Письмо В.А. Алексееву от 7 июня 1876 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1986. Т. 29. Ч. 2.
13. Достоевский Ф.М. Письмо М.М. Достоевскому от 26 ноября 1846 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1985. Т. 28. Ч. 1.
14. Достоевский Ф.М. Письмо М.М. Достоевскому от 9 ноября 1856 г. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1985b. Т. 28. Ч. 1.
15. Достоевский Ф.М. Подросток // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1975. Т. 13.

16. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.

17. Тимофеева В.В. (Починковская О.) Год работы с знаменитым писателем (Посвящается памяти Ф.М. Достоевского) // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников в 2 т. М., 1990. Т. 2.