

УДК 75.03(450):271.2+821.161.1.09
ББК 85.145(4Ита)+83(2Рос)5+86.37

**«ДИНАРИЙ КЕСАРЯ» ТИЦИАНА
И «ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
ПРОБЛЕМА ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА***

А.А. МЕДВЕДЕВ

Тюменский государственный университет, Тюмень, E-mail: amedv1@yandex.ru

С точки зрения проблемы христианского искусства в творчестве Ф.М. Достоевского рассматривается опыт восприятия писателем европейской религиозной живописи, в частности экфрастическое воплощение в поэтике «Великого инквизитора» («Братья Карамазовы», 1879–1880) идеи и композиции «Динария кесаря» Тициана (ок. 1516. Дрезденская галерея, Германия). Тициановская картина рассматривается в качестве визуального эквивалента художественного и религиозно-философского мышления Достоевского. Анализируются поэтика встречи, диалог о природе человека, идеал «положительно прекрасного человека», христианский гуманизм, кенотический образ Христа, метод духовного реализма, поэтика «большого времени» (М. Бахтин). Исследуются примеры обращения Достоевского к опыту европейской живописи эпохи Возрождения (гениальным образцам христианского гуманизма) как продолжение гоголевской традиции решения проблемы христианского искусства.

Ключевые слова: проблема христианского искусства, роман Достоевского «Братья Карамазовы» (глава «Великий инквизитор»), европейская живопись, «Динарий кесаря» Тициана, идеал «положительно прекрасного человека», христианский гуманизм, кенотический образ Христа, метод духовного реализма, поэтика «большого времени» (М. Бахтин).

**TIZIANO'S «DENARIUS OF CAESAR» AND F.M. DOSTOEVSKY'S
«THE GRAND INQUISITOR»: ON THE PROBLEM OF CHRISTIAN ART**

A.A. MEDVEDEV

Tyumen State University, Tyumen, E-mail: amedv1@yandex.ru

In the article Fyodor Dostoevsky's perception of the European religious paintings is considered in the context of the problem «Dostoevsky and Christian art». The author is especially interested in the ekphrastic expressions of the idea and composition of «Denarius of Caesar» («The Tribute Money») by Tiziano Vecellio (ca. 1516. Dresden Gallery, Germany) in the structure of «The Grand Inquisitor» (The novel «The Karamazov Brothers», 1879–1880). Titian's picture is considered as a visual equivalent of artistic and religious-philosophical thinking of Dostoevsky. The author analyzes poetics of meeting («poetika vstrechi»), dialogue about human essence, ideal of «positively good man», Christian humanism, a kenotic image of Christ, a method of spiritual realism, poetics of «the big time» (Mikhail Bakhtin)). Continuing to solve a Gogol problem of Christian art, Dostoevsky addresses to experience of the European painting of the Renaissance, the ingenious samples of which attract its Christian humanism.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. (госконтракт № П730 от 12 августа 2009 г.).

Key words: *Problem of Christian art, the novel «The Brothers Karamazov» by Dostoevsky (The chapter «The Grand Inquisitor»), the European painting, Tiziano's «Denarius of Caesar» («The Tribute Money»), ideal of «positively good man», Christian humanism, a kenotic image of Christ, a method of spiritual realism, poetics of «the big time» (Mikhail Bakhtin).*

Искусство как «незримая ступень к христианству»

Впервые проблему христианского искусства в России актуализировал Н.В. Гоголь в книге, которая сама представляет собой попытку христианского искусства, – «Выбранные места из переписки с друзьями» (1845). Размышляя о театре, Гоголь подчеркивал, что он не обязательно является грешным, языческим искусством, но может выполнять и христианскую миссию. В качестве аргумента Гоголь привел не только духовные пьесы митрополита Димитрия Ростовского (прославлен в лике святых в 1757 г.), но и «все совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов», называя, в частности, имена Мольера и Шекспира. Театр, по Гоголю, должен быть обращен к «своему высшему назначению» – возбуждать не низменные страсти, а высокие чувства, духовно возвышая человека, помогая ему «встретиться прямо со Христом». Искусство, таким образом, становится 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»¹.

К.В. Мочульский отмечал, что гоголевские мысли «о роли христианского искусства, об устройении общества на почве церковной соборности и преображении мира путем внутреннего впечатления человека были целиком усвоены Достоевским»². 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»³. В письме к А.Е. Врангелю от 13 апреля 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» (281, 229). Замысел этой статьи, о котором Достоевский писал брату 9 ноября 1856 г., 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» (281, 246).

Проблему христианского искусства Достоевский по сути стремился решить всем своим творчеством: в христороликах Соне, Мышкине, Тихоне, страннике Макаре, достигая этого разрешения в образах своего последнего романа – старца Зосимы, Алеши Карамазова и Христа (глава «Великий инквизитор»). Впервые как личную художественную задачу Достоевский поставил проблему христианского искусства в романе «Идиот» (1867–1868), целью которого стало изображение «вполне прекрасного», «положительно прекрасного человека» (282, 241, 251). Видя в этом продолжение гоголевской традиции, Мочульский считал, что разре-

шить проблему христианского искусства в литературе невозможно в принципе, так как эта проблема выходит за грани искусства в религиозное творчество: «Изображение “положительно прекрасного человека” – задача непомерная. Искусство может приблизиться к ней, но не разрешить ее, ибо прекрасный человек – святой. Святость – не литературная тема. Чтоб 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»⁴. Однако, на наш взгляд, такое разведение искусства и христианства ведет к поляризации «святой» церкви и «грешной» культуры и не создает столь необходимый в России срединный, «царский путь», сочетающий пути творчества и христианства, культуры и церкви.

Гоголевскую традицию христианского искусства Достоевский продолжил в своих романах, ведущих читателя «незримыми ступенями» ко Христу. Важнейшим в решении проблемы христианского искусства в творчестве Достоевского стал опыт созерцания и переживания им европейской религиозной живописи, отразившийся в его романах.

«Страна святых чудес»

Первые путешествия Достоевского в Европу в 1862 и 1863 гг. не способствовали открытию «страны святых чудес», «чудес старого Божьего мира» (13, 377). Концепция почвенничества определила негативную оценку Достоевским Европы как погибнувшей цивилизации. Показательно, что в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) не упоминается ни один памятник искусства, ни одна церковь, ни один пейзаж⁵. В 1868 г., будучи во Флоренции, где создавался роман «Идиот», Достоевский в письме к А.Н. Майкову от 11 декабря сетовал, что в 1863 г. он многого не увидел, называя, в частности, рафаэлевскую «Мадонну в кресле» (Madonna della Sedia, Галерея 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» (282, 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 «Пятикнижья» – «Идиот» (1867–1868) и «Бесы» (1870–1871). Между этими романами, зимой 1869/70 г. в Дрездене, возникает замысел эпопеи «Атеизм» («Житие великого грешника»), которая задумывалась писателем как цель всей жизни, «синтез» «художественной и поэтической идей». Этот замысел, оставшийся нереализованным, отразился в последующих трех романах Достоевского, 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»⁶. А.Г. Достоевская соглашается с мнением Н.Н. Страхова, убежденного, что годы пребывания в Европе были «лучшим временем» жизни Достоевского, принесшим «ему всего больше глубоких и чистых мыслей и чувств»: «именно за границей ... в нем совершилось особенное раскрытие того христианского духа, кото-

рый 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»⁷.

Во время пребывания за границей Достоевский посетил знаменитые картинные галереи Дрездена, Базеля, Флоренции, Болоньи. По признаниям самого Достоевского и по свидетельству А.Г. Достоевской, в западно-европейской живописи выше всего он ценил образы Христа, Богоматери («Сикстинская Мадонна» и «Мадонна в кресле» Рафаэля, «Динарий кесаря» Тициана, «Мертвый Христос» и «Мадонна бургомистра Якоба Мейера» Гольбейна, «Святая ночь» Корреджо, «Мария с Младенцем» Мурильо), святых («Св. Цецилия» и «Иоанн Креститель в пустыне» Рафаэля, «Кающаяся Магдалина» Батони) и пейзажную живопись («Ацис и Галатее» Лоррена, «Охота» Рюисдаля)⁸.

Впечатления от европейской живописи входят в ткань романов Достоевского, начиная с «вкраплений» в «Преступлении и наказании» («Сикстинская Мадонна» Рафаэля и «Св. Агата» С. дель Пьомбо), но наиболее мощное звучание европейская живопись приобретает в романах «Идиот» («Noli me tangere», «Сикстинская Мадонна», «Христос во гробе» Гольбейна)⁹, «Бесы», «Подросток» («Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» К. Лоррена) и «Братья Карамазовы» («Динарий кесаря» Тициана, «Св. Цецилия» Рафаэля), достигая в них наибольшего экфразистического, иконологического значения¹⁰.

«Кесарево кесарю, а Божие Богу»:

поэтика встречи и диалог о человеке у Тициана и Достоевского

По воспоминаниям А.Г. Достоевской, писатель «чрезвычайно высоко ценил талант Тициана, в особенности его знаменитую картину: «Der Zinsgroschen», «Христос с монетой»¹¹, и подолгу стоял, не отводя глаз от этого гениального изображения Спасителя»¹². В своем дневнике она записала, что Достоевский приравнивал тициановскую картину к «Сикстинской Мадонне» Рафаэля¹³, которую ставил в живописи выше всего и признавал «за высочайшее проявление человеческого гения»¹⁴.

Тициан изобразил евангельский сюжет искушения Христа фарисеем, пытавшимся «уловить Его в словах» и спровоцировать конфликт между Христом и римским императором. На лукавый вопрос фарисея «позволительно ли давать подать кесарю или нет?» Христос дает ответ, которому все «дивились»: «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22, 15–26; Мк. 12, 17; Лк. 20, 25). Эту идею Тициан выражает в картине предельной антитезой Христа и фарисея (Бога и кесаря, святости и греха, добра и зла), строя композицию на контрасте света и тьмы, верха и низа.

Духовная победа Христа у Тициана явлена красотой всего Его образа. Фигура Христа, пространственно занимающая центральную часть картины, дана выше фарисея и почти в анфас. Фигура же последнего «срезана» рамой, лицо дано в профиль. Сияющий образ Христа еще более усиливает падающий на Него

свет, фарисей же находится в тени. Ярко-розовый хитон Христа выражает жертвенную любовь, а синий гиматий – Его божественную природу. Весь облик Спасителя исполнен красоты в лике и грации движений. В повороте головы, обращенной к фарисею, проявляется одухотворенная и благородная сдержанность. Фарисей, вплотную подошедший к Христу и жадно впившийся в Него хищным ястребиным взором (нос с горбинкой), воплощает низменное начало грубости, вульгарности и коварства. В отличие от смуглого, затемненного тенью и данного в профиль лица фарисея, одухотворенный, внутренне созерцательный лик Христа открыт, светел и спокоен.

Не менее выразительны и жесты. Светлая и нежная кисть Спасителя контрастирует со смуглой и мускулистой рукой фарисея. Тонкие удлинённые пальцы Христа, указывающие на динарий, не прикасаются к нему, что подчеркивает божественную природу Его личности. Смуглая же рука фарисея крепко держит монету. Преобладание материального начала в его образе акцентировано и драгоценной серьгой в ухе. При всем нравственном превосходстве Христа в Его взгляде отсутствует презрение к фарисею, что еще более возвышает Его образ, выявляет Его духовную красоту.

Идея и композиция «Динария кесаря» воплотились в поэтике ключевой для романа «Братья Карамазовы» главы «Великий инквизитор». И хотя тициановская картина не описывается в тексте напрямую (как, например, полотно Гольбейна в «Идиоте» и Лоррена в «Подростке»), она претворяется в саму поэтику произведения, формирует его внутреннюю структуру.

Связь с «Динарием кесаря» наблюдается в тексте уже 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» (14, 234).

Как и картина Тициана, «поэма» Ивана Карамазова строится на принципе «границы», «порога» (М.М. Бахтин), встречи и диалога идейных полюсов. Спор о *природе человека* разворачивается в предельном столкновении «Богочеловека» и «человекобога», Христа и антихриста.

Передавая это столкновение, Достоевский по-тициановски освещает сцену встречи инквизитора и Христа, которая происходит темной ночью, «среди глубокого мрака», в «тесной и мрачной сводчатой тюрьме», освещенной светильником (14, 227–228). Взгляд инквизитора, мучительно ждущего от Христа ответа, напоминает взор тициановского фарисея: инквизитор «долго ... всматривается в лицо Его..., ...ни на мгновение не отрываясь взглядом от своего пленника» (14, 228).

Как и у Тициана, духовная победа у Достоевского – за Христом. «Поэма» Ивана, по словам Алеши, «есть хвала Иисусу» (14, 237). Отвергая искушения, Христос утверждает первичность *духовной природы* человека, в основе которой – христианский дар свободы, «свободная любовь человека» к Богу (14, 232). Духовная победа Христа выражается Его тихим поцелуем «врага» («любите врагов ваших» (Мф. 5, 44; Лк. 6, 27)), поцелуем сострадающей любви: в ошибающемся, но страдающем за людей инквизиторе Спаситель видит образ Божий. *Равноправный* диалог Богочеловека и Человека завершается *встречей*: и хотя идейно инквизи-

тор остается на стороне искусителя, сердце его «горит» любовью Христовой¹⁹, и преображенный ею он отпускает Пленника из темницы (14, 239).

«Кротость, величие, страдание...»: Христос Тициана и Достоевского

Тициановский образ Спасителя явился для Достоевского одним из воплощений искомого «благообразия». В Его лице писатель увидел «удивительную кротость, величие, страдание...»¹⁶. Именно эти черты становятся сущностными в образе Христа в «Великом инквизиторе», его ключевыми концептами. Ему присущи кротость (14, 229, 234), «неизмеримое сострадание», «безмерное милосердие», кенотическое снисхождение «к мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному» народу (14, 226).

Жертвенное, кроткое страдание Христа усиливается мотивами тишины, молчания, незаметности: «Он *молча* [здесь и далее в цитатах курсив мой. – А. М.] проходит среди них с *тихой* улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью»¹⁷; «Он появился *тихо, незаметно*» (14, 226–227). В излучающем тихую кротость лице Спасителя, как и в лице тициановского Христа, отсутствует презрение, что также выражается исихастскими мотивами молчания и тихости: «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*» (14, 229, 234, 239).

Христос Достоевского предстает не Судьей Второго Пришествия «во всей славе небесной»¹⁸, а в «образе человеческом» (14, 226), в котором проступает не только тициановский Спаситель, но и проникновенный лик рублевского Спаса – русский идеал кенотического Христа (Царь Небесный «в рабском виде» из знаменитого стихотворения Тютчева, которое цитирует Иван) – не строгого византийского Пантократора, а милующего, кроткого и смиренного Богочеловека.

«Мессия, обетованный миру Спаситель»:

поэтика «большого времени» у Тициана и Достоевского

Тициановский «Динарий кесаря» значим для Достоевского и с точки зрения художественного метода писателя, его духовного реализма. В 1873 г. картина Н.Н. Ге «Тайная вечеря» (1863, масло, холст, 283×382 см. С.-Петербург, Гос. Русский музей) вызвала у Достоевского («Дневник писателя») 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». 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» (21, 76–77).

Достоевский критикует «Тайную вечерю» Ге за отсутствие историко-культурной перспективы в изображении Христа, за сведение Евангелия к «жанру» (бытовой живописи) – «текущей» действительности. По его мнению, художник дал «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 следовавшие 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 несоразмерно и непропорционально будущему» (21, 76). В.В. Тимофеева приводит еще более выразительные слова писателя по этому поводу: «Где же тут восемнадцать веков христианства? Где идея, вдохновлявшая столько народов, столько умов и сердец? Где же Мессия, обетованный миру Спаситель, – где же Христос?..»¹⁹.

Бытовой интерпретации евангельского сюжета в картине Ге Достоевский противопоставил тициановский лик Спасителя как образец воплощения «исторической правды»: «Тициан, 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» (21, 76–77). Исходя из эстетических установок Достоевского в отношении религиозной живописи, можно сказать, что в тициановском Христе Достоевский увидел всю последующую христианскую традицию, в которой раскрылась духовная глубина Евангелия, – «восемнадцать веков христианства», «идея, вдохновлявшая столько народов, столько умов и сердец», «Мессия, обетованный миру Спаситель».

В осмыслении Достоевским «Тайной вечера» Ге и тициановской картины проступает принцип, который позднее М.М. Бахтин обозначил историко-культурной категорией «большое время»²⁰. Этот принцип, отмеченный Достоевским у Тициана, стал основой поэтики «большого времени» в «Великом инквизиторе». Испытание Христа в пустыне (Мф. 4, 3–10) раскрывается Достоевским в перспективе второго пришествия Христа в испанской Севильи XVI в. (диалог Христа и инквизитора) и России XIX в. (диалог Ивана и Алеши). Историко-культурная перспектива (прошлое, настоящее и «вся будущая история мира») особенно проявляется в словах инквизитора о трех искушениях Христа – «трех колоссальных мировых идеях» (292, 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 неведомо, 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» (14, 230). Сам жанр «поэмы» Достоевский также вписывает в литературный контекст «большого времени», упоминая европейскую литературную традицию обращения к мистическим явлениям: «Божественную Комедию» Данте, средневековые французские мистерии, эпизод «Милосердный суд Пресвятой и Всемиловитой девы

Марии» («Le bon jugement de la tres sainte et gracieuse Vierge Marie») из романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», ветхозаветные мистерии в допетровской Руси, апокриф «Хождение Богородицы по мукам».

Таким образом, «Динарий кесаря» Тициана следует признать одним из важнейших источников, повлиявших на знаменитую «поэму» Ивана Карамазова. Идея и композиция «Динария кесаря» экфрастически воплотились в поэтике «Великого инквизитора», формируя эту главу как композиционный, смыслообразующий центр романа и являясь ключом к нему. Внутренне экфрастическая ситуация сакрализует образы главных героев, переводя их из земного плана в духовный, выполняет духовную функцию, раскрывая метафизическую природу человека.

Тициановская картина выступает визуальным эквивалентом художественного и религиозно-философского мышления Достоевского (поэтика встречи, диалог о природе человека, христианский гуманизм, кенотический образ Христа, духовный реализм, «большое время»). Написанная в духе Достоевского – в духе постановки «последних вопросов» и столкновения религиозных и философских «пределов» – картина Тициана буквально воплощает видение Достоевским мира и человека.

Что касается современной Достоевскому русской живописи, то в ней он не увидел подобных европейским образцам произведений христианского искусства с мощным «*нравственным центром*» (26, 90). Несмотря на православную веру писателя, мы не встретим в его романах подробного описания икон, подобного экфрасису западно-европейской живописи. Икона для Достоевского – «предмет» не эстетического созерцания, а благоговейного почитания, неотъемлемый признак православного благочестия²¹. Как эстетический феномен русская икона была открыта лишь в начале XX в. (так, «Троица» Рублева расчищена в 1904–1905 гг.). Поэтому, упоминая иконы в своих произведениях, Достоевский ограничивается указанием на то, кто на ней изображен (Христос, Богоматерь, святой), и описанием оклада. Ему важна не эстетическая сторона, а те переживания, которые икона вызывает у молящегося: «Память слез и умиления / В вечность глянувшей души...»²². Эти строки из понравившегося Достоевскому стихотворения Ап. Майкова «У часовни» (1868)²³, как и слова И.В. Киреевского о чудотворной иконе («место встречи между Творцом и людьми»²⁴), наиболее точно выражают отношение писателя к иконе. Писатель отмечал в ней преобладание жанровой живописи (передвижники), основывающейся на принципах натурализма и социализма. Достоевскому не хватало в ней метафизичности, поэтому чаще всего он относился к ней критически.

Продолжая гоголевскую традицию в решении проблемы христианского искусства, Достоевский обращается к опыту европейской живописи эпохи Возрождения, гениальные образцы которой притягивают его *христианским гуманизмом* – слиянием античных представлений о человеке (идеальные эллинские формы) и глубочайшего христианского духа (жертвенная любовь). Возникшие в результате этого слияния глубоко человеческие образы Христа, Богоматери и святых открыли *человеческое* в Боге и *божественное* в человеке. Продолжая этот опыт христианской живописи в своем творчестве, Достоевский раскрывает нам эту истину, доказывая 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»²⁵.

Примечания

¹ Гоголь Н.В. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности (письмо к гр. А.П. Т.....му) // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. С. 268–269.

² Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 304.

³ Достоевский Ф.М. Письмо М.М. Достоевскому от 26 ноября 1846 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28. Ч. 1. С. 134. Далее ссылки на тексты Достоевского даются по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

⁴ Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Указ. соч. С. 390.

⁵ Там же. С. 331.

⁶ Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Худож. лит., 1981. С. 210.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 160.

⁹ Европейская живопись в романе «Идиот» («Сикстинская Мадонна» Рафаэля, «Христос и дети» Фландрена, «Noli me tangere», «Мертвый Христос» Гольбейна) с точки зрения европейского гуманизма и проблемы христианского искусства рассмотрена нами в статье: Медведев А.А. Достоевский и европейский гуманизм в философской критике русской эмиграции (Бердяев, Франк, Федотов, Мочульский) // Pour D. Nourry: Ouvrage Collectif littérature de l'Émigration: мат-лы Междунар. науч. семинара «La littérature de l'Émigration russe: vers une «écriture européenne»?» (Institut européen Est-Ouest, Lyon, ENS LSH, 6 mai 2008) [Электронный ресурс]. Site de l'Institut européen Est-Ouest (Лион, Франция). URL: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article300#T006>

¹⁰ Европейская живопись в творчестве Достоевского впервые наиболее целостно освещена в книге: Боград Г.Л. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. New York: Слово-Word, 1998. С. 5–45 (Bograd G. The Works of Art in the books of F.M. Dostoevski. New York: Слово-Word, 1998. P. 65–105).

¹¹ Тициан Вечеллио. Динарий кесаря (Der Zinsgroschen). Ок. 1516, масло, дерево, 79×70,5 см. Дрезден, Картинная галерея. Gal. Nr. 169. Достоевский именовал картину евангельскими словами Христа «Кесарево кесареви» (21, 77). Электронная репродукция: Fil:Tizian_014.jpg. URL: http://da.wikipedia.org/wiki/Fil:Tizian_014.jpg

¹² Достоевская А.Г. Воспоминания. С. 160.

¹³ Достоевская А.Г. Дневник 1867 г. М.: Наука, 1993. С. 12.

¹⁴ Достоевская А.Г. Воспоминания. С. 158–160.

¹⁵ Горящие сердца Луки и Клеопы при встрече с воскресшим Христом по дороге в Эммаус – главное свидетельство Его присутствия: «И они сказали друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» (Лк. 24, 32).

¹⁶ Достоевская А.Г. Дневник 1867 г. С. 12.

¹⁷ Образ восходит к стихотворению Г. Гейне «Мир» (Frieden) из «Первого круга» цикла «Северное море» (1826): «Пламенно-яркое сердце, / Озаряя и грея, / Струило лучи благодати / И

кроткий, любящий свет свой / По суше и морю. <...> / Встречали друг-друга взаимною жаж-
дою 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 при-
миренье людей, / И, трижды блаженны, они повторяли: / «Хвала Иисусу во веки!»» (Гейне Г.
Мир / пер. М.В. Прахова // Гражданин. Журнал политический и литературный: сб. в 2 ч. СПб.,
1872. Ч. 1. С. 158–159). Достоевский был знаком с этим стихотворением именно в этой публика-
ции. Гейневский образ жертвенного Христа Достоевский упоминает в «Подростке» (13, 379).

¹⁸ 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).

¹⁹ 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.:
Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 131.

²⁰ Бахтин исходил из того, что созреваемые 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 последую-
щих эпох» (Бахтин М.М. <Ответ на вопрос редакции «Нового мира»> // Бахтин М.М. Собра-
ние сочинений в 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 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 вобрал 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 объективнос-
ти историко-культурного подхода, нежели эмпирико-исторического, кажущегося объектив-
ным (Аверинцев С.С. Византизм и Русь: два типа духовности // Аверинцев С.С. Другой Рим.
Избранные статьи. СПб.: Амфора, 2005. С. 316).

²¹ Лепахин В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконо-
пись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. С. 320.

²² Майков А.Н. Сочинения в 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 200–201.

²³ Знаменательно для «всемирной отзывчивости» Достоевского, что он восхищается этим
стихотворением об иконе в том же письме к А.Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868 г., где
восторгается и рафаэлевской «Мадонной в кресле» (282, 333).

²⁴ Достоевский любил слова Киреевского о «тайне чудесной силы» чудотворной иконы Бо-
гоматери, вобравшей в себя молитвы скорбящих людей и струящейся этой «силой», «отража-
ющейся от нее на верующих» (Цит. по: Лепахин В. Икона в русской художественной литера-
туре. С. 10–11).

²⁵ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.:
Андреев и сыновья, 1994. С. 44.

Список литературы

- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 1–30.
Аверинцев С.С. Византизм и Русь: два типа духовности // Аверинцев С.С. Другой Рим.
Избранные статьи. СПб.: Амфора, 2005. С. 315–365.

Бахтин М.М. <Ответ на вопрос редакции «Нового мира»> // Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 451–457.

Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 30–60.

Боград Г.Л. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. New York: Слово-Word, 1998. С. 5–45.

Гейне Г. Мир / пер. М.В. Прахова // Гражданин. Журнал политический и литературный: сб. в 2 ч. СПб., 1872. Ч. 1. С. 158–159.

Гоголь Н.В. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности: (Письмо к гр. А.П. Т.....му) // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. С. 267–277.

Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Худож. лит., 1981. 518 с.

Достоевская А.Г. Дневник 1867 г. М.: Наука, 1993. 452 с.

Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. 735 с.

Майков А.Н. Сочинения в 2 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 200–201.

Медведев А.А. Достоевский и европейский гуманизм в философской критике русской эмиграции (Бердяев, Франк, Федотов, Мочульский) // Pour D. Nourry: Ouvrage Collectif littérature de l'émigration: мат-лы Междунап. науч. семинара «La littérature de l'émigration russe: vers une “écriture européenne”?» (Institut européen Est-Ouest, Lyon, ENS LSH, 6 mai 2008) [Электронный ресурс]. Site de l'Institut européen Est-Ouest (Лион, Франция). URL: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article300#T006>

Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 219–562.

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.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 124–184.

References

Dostoevskiy, F.M. *Polnoe sobranie sochineniy v 30 tomakh* [Dostoevsky, F.M. Complete Works in 30 vol.], Leningrad: Nauka, 1972–1990, vol. 1–30.

Averintsev, S.S. *Vizantiya i Rus': dva tipa dukhovnosti* [Bizantia and Rus: two types of spirituality] // Averintsev, S.S. *Drugoy Rim. Izbrannye stat'i* [Another Rome. Selected articles], St.-Peterburg: Amfora, 2005, pp. 315–365.

Bakhtin, M.M. *Otvet na vopros redaktsii «Novogo mira»* [The answer to the question of the «New World» editors], *Sobranie sochineniy v 7 t., Russkie slovari; Yazyki slavyanskoy kul'tury, t.6* [Complete Works in 7 vol., Russian dictionaries; Languages of the Slavik Culture, vol.6], Moscow, 2002, vol. 6, pp. 451–457.

Berdyaev, N.A. *Mirosozertsanie Dostoevskogo* [Dostoevsky's World View]. *Russkie emigranty o Dostoevskom* [Russian emigrants about Dostoevsky], St.-Peterburg: Andreev i synov'ya, 1994, pp. 30–60.

Bograd, G.L. *Proizvedeniya izobrazitel'nogo iskusstva v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [The Works of Art in F.M. Dostoevsky's Works], New York: Word, 1998, pp. 65–105.

Geyne, G. *Mir* [World], in *Grazhdanin. Zhurnal politicheskii i literaturnyy sbornik v 2-kh chastyakh* [The Journal of Politics and Literature], St.-Peterburg, 1872, vol. 1, pp. 158–159.

Gogol', N.V. *O teatre, ob odnostoronnnem vzglyade na teatr i voobshche ob odnostoronnnosti: (Pis'mo k gr. A.P. T.....mu)* [On theatre, single view on theatre and in general about one-sidedness].

Polnoe sobranie sochineniy v 14 t. [Complete works in 14 volumes], Moscow-Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1952, vol. 8, pp. 267–277.

Dostoevskaya, A.G. *Vospominaniya* [Memoirs], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1981, 518 pp.

Dostoevskaya, A.G. *Dnevnik 1867 g.* [Diary of 1867], Moscow: Nauka, 1993, 452 p.

Lepakhin, V. *Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature. Ikona i ikonopochitanie, ikonopis' i ikonopistsy* [Icon in Russian fiction. An icon and honouring of icons, an iconography and icon painters], Moscow: Otchiy dom, 2002, 735 pp.

Maykov, A.N. *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 vol.], Moscow: Pravda, 1984, vol. 1, pp. 200–201.

Medvedev, A.A. *Dostoevskiy i evropeyskiy gumanizm v filosofskoy kritike russkoy emigratsii (Berdyayev, Frank, Fedotov, Mochul'skiy)* [Dostoevskiy and European Humanism in philosophical criticism of Russian emigration (*Berdyayev, Frank, Fedotov, Mochul'skiy*)], in *Materialy Mezhdunarodnogo nauchnogo seminara «La litterature de l'emigration russe: vers une «écriture europeenne»?»* (Institut europeen Est-Ouest, Lyon, ENS LSH, 6 mai 2008) [Elektronniy resurs]. Site de l'Institut europeen Est-Ouest (Lyon, Franciya). URL: <http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article300#T006>

Mochul'skiy, K.V. *Dostoevskiy. Zhizn' i tvorchestvo* [Dostoevskiy: Life and Works], in *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskiy* [Gogol. Soloviev. Dostoevsky], Moscow: Respublika, 1995, pp. 219–562.

Timofeeva, V.V. (Pochinkovskaya, O.) *God raboty s znamenitym pisatelem (Posvyashchaetsya pamyati F.M. Dostoevskogo)* [A Year of work with the famous writer (Devoted to F.M. Dostoevskiy)], in *F.M. Dostoevskiy v vospominaniyakh sovremennikov v 2 t.* [Dostoevsky in memoirs of contemporaries in 2 vol.], Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1964, vol. 2, pp. 124–184.