

Владислав БАЧИНИН

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ КОНТРОВЕРЗА ГОЛЬБЕЙНА— ДОСТОЕВСКОГО (Размышления о картине «Мертвый Христос»)

Картина, от которой вера может пропасть

Имена великого немецкого художника эпохи Реформации Ганса Гольбейна Младшего (Hans Holbein der Jungere, 1497–1543) и русского писателя Федора Достоевского весьма далеко отстоят друг от друга. Но случилось так, что в один прекрасный момент они, разделенные временем и пространством, различиями культур и конфессий, очутились рядом. Это произошло во второй половине XIX века благодаря картине Гольбейна «Мертвый Христос» (1521–1522), находящейся в швейцарском Базеле и изображающей Сына человеческого, лежащего после снятия с креста в могильной пещере. Благодаря роману Достоевского «Идиот» живописное полотно стало эпицентром возникшей полемики о вечных вопросах веры и безверия, длящейся по сей день.

Местом возникновения неожиданной дискурсивной площадки с общим для Гольбейна и Достоевского проблемным пространством стал базельский музей. В августе 1867 года супруги Достоевские очутились проездом в Базеле. Малолюдный городок показался им скучным, а практически пустой музей, который они посетили, не слишком интересным. Вот как описала это событие Анна Григорьевна Достоевская в своем «Дневнике»: «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

Владислав Аркадьевич Бачинин — доктор социологических наук, профессор, автор более 700 опубликованных работ по теологии, философии и социологии культуры, в том числе более 50 книг, среди которых: «Достоевский: метафизика преступления» (2001), «Малая христианская энциклопедия». Т. I–IV (2003–2007); «Девиантология и теология: от Библии к Достоевскому» (Saarbrücken, Deutschland, 2012), «Теология, социология, антропология литературы (Вокруг Достоевского)» (2012), «Мистерия гуманитарной аномии. Духовная война интеллектуалов» (2014), «Протестантская этика и дух остмодернизма» (в соавт.) (2015), «500 лет спустя, или 95 тезисов о Реформации, модерности и великой христианской депрессии» (2016), «Европейская Реформация как духовная война. Теология генезиса modernity» (2017). Победитель конкурса философских трактатов на тему «Возможна ли нравственность, независимая от религии?», проведенного Российской академией наук (Институт философии).

ужас, а Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом. Обычно 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»¹.

Позднее в своих «Воспоминаниях» Анна Григорьевна добавит в описание этого события еще несколько штрихов: «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 Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого со креста и предавшегося гниению. Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид его ужасен. Картина произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный {Впечатление от этой картины отразилось в романе „Идиот“ (Прим. А. Г. Достоевской.)}. Я же не в силах была смотреть на картину: слишком уж тяжелое было впечатление, особенно при моем болезненном состоянии, и я ушла в другие залы. Когда минут через пятнадцать-двадцать я вернулась, то нашла, что Федор Михайлович 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: Федор Михайлович понемногу успокоился и, уходя из музея, настоял на том, чтобы еще раз зайти посмотреть столь поразившую его картину»².

Достоевские были не первыми русскими путешественниками, обратившими внимание на картину Гольбейна. Значительно раньше о ней писал Н. И. Карамзин в своих «Письмах русского путешественника»: «В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен Он весьма естественно». Тут же Карамзин добавляет, что, согласно местному преданию, Иисус был написан Гольбейном с утопленника³.

Для Карамзина это впечатление оказалось чем-то мимолетным, не оставившим следа в его духовной жизни. Но для творческой судьбы Достоевского встреча с картиной Гольбейна имела огромное значение. Она сыграла роль песчинки, попавшей в раковину моллюска, чтобы вокруг нее начала образовываться будущая жемчужина. Для Достоевского такой жемчужиной стал роман «Идиот», конгениальный живописному шедевр. Уже через месяц, в сентябре того же 1867 года, в его записях появляется первая заметка, относящаяся к задуманному роману. А в декабре он плотно берется за него, чтобы уже довести свой замысел до конца.

В «Идиоте» впечатление от базельской картины оживает и приобретает характер системообразующего фактора, становится смысловой сердцевиной романа, его про-

¹ Последняя любовь Ф. М. Достоевского. А. Г. Достоевская. Дневник 1867 года. СПб., 1993. С. 292.

² Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973. С. 506.

³ Карамзин Н. М. Избранные сочинения. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 208.

блемным эпицентром. Экзистенциальное напряжение, присутствующее в ней, становится внутренним нервом романа, пронизывающим весь его духовный строй, всю его духовную проблематику.

Гольбейновская коллизия зажила в «Идиоте» своей особой, самостоятельной жизнью. Ее смысловые контроверзы то выдвигаются на ярко освещенную авансцену романного пространства, то на некоторое время уходят в тень, но уже не покидают сцену до самого конца романа.

Эта коллизия впервые прорисовывается в сцене пребывания князя Мышкина в мрачном петербургском доме Рогожина. Там над одним из дверных проемов он замечает копию «Мертвого Христа» Гольбейна, выполненную в натуральную величину и купленную по случаю отцом Рогожина «за два целковых».

— 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...

— А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в Бога или нет? — вдруг заговорил опять Рогожин, пройдя несколько шагов.

— Как ты странно спрашиваешь и... глядишь! — заметил князь невольно.

— А на эту картину я люблю смотреть! — пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос.

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

— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин.

Они дошли уже до самой выходной двери.

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

— Да ничего, так. Я и прежде хотел спросить. Многие ведь ноне не веруют. А что, правда (ты за границей-то жил), — мне вон один с пьяных глаз говорил, — что у нас, по России, больше, чем во всех землях, таких, что в Бога не веруют? «Нам, говорит, в этом легче, чем им, потому что мы дальше их пошли...»⁴

Далее, уже шагая по городу, князь вспоминает свой разговор с Рогожиным: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него „пропадает вера“! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что „любит смотреть на эту картину“; не любит, а, значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить! А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна...»⁵

Это не последняя романная встреча с гольбейновскими реминисценциями. Далее тема «Мертвого Христа» снова всплывает в исповедальном сочинении умирающего чахоточного юноши Ипполита Терентьева, написавшего что-то вроде собственных «Записок из подполья», назвавшего их «Моим необходимым объяснением» и сопроводившего красноречивым эпиграфом: «После нас хоть потоп». Там есть место, где он вспоминает о картине Гольбейна, однажды увиденной им в доме Рогожина: «Мне вдруг припомнилась картина, которую я видел давеча у Рогожина, в одной из самых мрачных зал его дома, над дверями. Он сам мне ее показал мимоходом; я, кажется, простоял пред нею минут пять. В ней не было ничего хорошего в артистическом отношении; но она произвела во мне какое-то странное беспокойство.

⁴ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 8. Л.: Наука. 1973. С. 181–182.

⁵ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 8. Л.: Наука. 1973. С. 192.

...Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, которой воскликнул: „Талифа куми“, — и девица встала, „Лазарь, гряди вон“, — и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно»⁶.

Весь этот каскад болезненно-порывистых суждений, сумрачных наблюдений, депрессивных предположений, навеянных Гольбейном, подводит к мрачной констатации: вряд ли следует считать случайной связь между ними и тем петербургским зловещим, мертвым, похожим на склеп домом, в котором висит копия картины и который на глазах читателя становится средоточием несчастий и преступлений. В нем гибнет Настасья Филипповна, теряет разум князь Мышкин, впадает в белую горячку убийца Рогожин, которого ждет долгая каторга. Ипполит, увидевший там роковую картину, стреляется и лишь по случайности не гибнет. Почему? Не оттого ли, что все они, за исключением князя, оказались на том полюсе гольбейновской контроверзы, где сосредоточилось только безверие? Не служит ли серия их бед прямым свидетельством и одновременно доказательством гибельности их уверенности в том, что умерший Христос не воскрес?

Картину Гольбейна можно, при желании, рассматривать как одну из визуальных версий семантического ядра той великой духовной войны, которая составила основное содержание пятивековой динамики культуры модерности, — войны между сторонниками Христа, верующими в Него как в Спасителя, и противниками, неверующими в Его воскресение.

Эта антитеза присутствует в картине Гольбейна, лишившего Христа Его божественной природы и тем самым поправшего главную библейскую идею богочеловеческой природы Мессии. В сущности, художник выполнил заказ неверующего рассудка, не признававшего в Сыне человеческого Бога и соглашавшегося терпеть Христа только лишь как смертного человека. Это грубое попрание осуществилось изобретательно, талантливо. Явилась картина, угашающая дух с такой жесткой непреклонностью, что внутри ее тесного, сдавленного со всех сторон пространства совершенно не осталось воздуха, вытесненного, замещенного тлетворным духом, которым нельзя дышать.

Достоевский в своем последнем романе «Братья Карамазовы» вернется к теме тлетворного духа, убивающего веру. Там сцены смерти старца Зосимы предстанут чем-то вроде *déjà vu* гольбейновской контроверзы из романа «Идиот». Снова мертвое тело дорогого для многих существа, снова его ускоренный распад и тлетворный дух, снова разочарования, смятение чувств, сумбур мыслей. И снова знакомый роковой вывод: от всего этого вера может пропасть. И она действительно оказывается на грани пропадания у очень юного, еще нестойкого в своей вере Алеши Карамазова, потрясенного происходящим.

Примечательно, что если контроверза «Мертвого Христа» Гольбейна, составившая идейную сердцевину «Идиота», вот уже несколько поколений волнует читателей и,

⁶ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 8. Л.: Наука. 1973. С. 338–339.

в особенности, исследователей романа, то коллизия с мертвым Зосимой мало кого трогает, не имея существенного значения для духовной жизни современных людей.

Почему вера может пропасть?

Ганс Гольбейн, сам к тому, вероятно, не стремясь, создал картину-тест, испытывающую зрителя, проверяющую стойкость, крепость, прочность, твердость его веры. Если попытаться сформулировать этот тест в предельно лаконичном виде, то он мог бы выглядеть примерно так: «Что же сильнее — законы природы, утверждающие обязательность смерти, тления, распада, или вечный, бессмертный Бог, сотворивший мир, утвердивший его законы, стоящий над природой и смертью, воплотившийся в Своем Сыне?»

Тому, кто трактует Гольбейна однозначно пессимистически, усматривает в картине торжество естественных законов и смерти, как, например, Ипполит Терентьев, «Мертвый Христос» представляется убедительным подтверждением верности их собственной модели мира, в котором Бога нет, а Иисус умер и истлел в могиле, так и не воскреснув.

Между тем у Гольбейна все не так однозначно. Необычность «Мертвого Христа» заключается в том, что художник создал символический мир визуальных знаков и значений, обладающих универсальной, предельной и одновременно запредельной духовной значимостью. В виду этого полотна личные экзистенциалы чуткого зрителя оказываются как бы на испытательном стенде, проходят проверку на прочность, на излом. В процессе этого испытания слабая вера действительно может еще более ослабнуть и даже совсем пропасть. Но с сильной, твердой верой это вряд ли произойдет. Напротив, у нее появляется повод выказать свою непоколебимость и стать еще сильнее.

При всей внешней статике изображения картина обладает динамизмом, который сосредоточен в ее внутреннем драматизме и напоминает пружину, сжатую до предела и заставляющую смыслы маленького живописного мира пульсировать, а мысль — перемещаться от смерти к бессмертию, затем назад к смерти и снова от нее к бессмертию. И эта маятниковость движений не позволяет мыслям и чувствам целиком подчиниться диктатуре смерти, застыть, сникнуть и закоснеть под ее властью. Если зритель согласен видеть перед собой натуралистическое изображение некоего утопленника, то его восприятие оказывается пленником смерти. Если же он видит перед собой исключительно евангельского Христа, не слишком удачно изображенного художником, которому не хватило духовного чутья и евангельской веры, то его позиция останется незыблемой, как у апостола Павла, воскликнувшего: «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (1 Кор. 15, 55).

Картина была не из тех, суть которых ясна с самого начала или может быть исчерпана в несколько секунд мимолетного взгляда. Ее смысловая глубина оказалась бездонностью, а внутренняя напряженность между полярными смыслами — заряженной возможностью сложнейших экзистенциальных коллизий и эксцессов. Достоевский это сразу понял уже при первом взгляде на картину и оттого надолго застыл перед ней, глубоко погружившись в коллизию, образовавшуюся из-за неординарной живописной интерпретации богочеловеческой драмы, и при этом героически сопротивляясь натиску сомнений, способных разорвать сердце и ум, а с ними и саму веру.

«Мертвый Христос» Гольбейна не был живописным манифестом открытого богоборчества. В картине присутствовало всего лишь предчувствие вхождения в бу-

душью секулярную, постхристианскую цивилизацию фаустовского типа. Достоевский усмотрел в базельском артефакте наличие взрывного потенциала, готового дезактивировать и дискредитировать Благую Весть, способного аннигилировать личную веру христиан и превращать их в атеистов. В картине было что-то от фаустовско-мефистофелевской усмешки, демонической ухмылки духа зла, неверия и смерти, насаждающего сомнения и намеревающегося с их помощью опрокидывать благие замыслы и чувства.

Похоже, что именно власть сомнений привела когда-то самого Гольбейна к тому, что эстетика «Мертвого Христа» приобрела столь мрачную беспощадность и тяжелую безжалостность. Она как будто навязывает, внушает зрителю безрадостную мысль о безвозвратной смерти Сына Божьего, о невозможности Его воскресения, о неодолимо брутальной силе зла и смерти, убивших Бога и убивающих веру в Него. Давящие каменные своды, сумеречные тона, отсутствие света, воздуха, явные признаки растрескивания действуют на душу зрителя гнетуще, убийственно. Это атмосфера тотального господства смерти, которой ничего не стоит дохнуть своим смрадным дыханием на кого угодно, в том числе и на зрителя, рискнувшего приблизиться к картине. Если вера в нем слаба, если она едва теплится, подобно крохотному огарку свечи, то духу смерти ничего не стоит загасить его, изничтожить надежду на спасение.

При желании все разнообразие гольбейновских интуиций касательно тем смерти-бессмертия, веры-безверия можно свести к одной-единственной мирозерцательной теологической формуле: *Бог умер*. Он умер в двух смыслах: умер, согласно Писанию, на кресте, чтобы воскреснуть. И Он умер для тех, кто, глядя на полотно, готов убедить себя, что Бог умер для него лично, покинул его собственную картину мироздания, перестал занимать какое-либо место в его жизни.

Если духовное состояние христианина, рассматривающего картину, оставляет желать лучшего и он чувствует, как его вера начинает в нем колебаться, крениться, оседать и рушиться, то впору его спросить, как когда-то Иисус спросил своих оробевших учеников: «Где вера ваша?»

Однако здесь же неизбежно возникает вопрос: если бы все христиане обладали такой слабой верой, способной угаснуть от всякого негативного внешнего впечатления, разве смогло бы тогда христианство выстоять и победить? Если бы современники Гольбейна, начавшие Реформацию, имели бы младенчески немощную веру, разве существовали бы сегодня по всему миру 800 млн христиан-протестантов?

Внутренний разрыв Гольбейна

Трудно сказать, как сложилась бы культурно-историческая судьба картины Гольбейна, если бы не Достоевский. Вполне возможно, что она и по сей день продолжала бы спокойно висеть в базельском музее, не вызывая никаких особых дискуссий. Но случилось по-другому: то, что было не под силу тысячам образованных и талантливых Карамзиных со всего света, едва замечавших в Базеле мрачный шедевр Гольбейна, совершил русский гений. Его духовный взор мгновенно проник в сердцевины картины, увидел в ней главное и безошибочно сформулировал самую суть контроверзы *веры-неверия*, грозившей разорвать внутренний мир Гольбейна.

Искусствоведы по сей день не устают спорить о том, что же в действительности двигало художником, решившим изобразить Христа с таким шокирующим натурализмом — в виде неприглядного, начавшего тлеть трупа, чьи голова и конечности уже подернулись землистым оттенком. Крайне необычный формат картины (30,5 x 200 см), воспроизводящий практически реальные пропорции обычного че-

ловеческого тела, усугубляет общий натуралистический эффект изображения, в котором нет ничего прекрасного и возвышенного, но зато с избытком присутствуют ужасное, отталкивающее, пугающее. Что заставило его создать именно такой образ Христа, свидетельствующий исключительно о триумфе смерти?

Была ли это творческая дерзость молодого живописца, увлекшегося художественным поиском новаторских подходов и жаждавшего любой ценой вырваться за пределы старых иконографических традиций? Или же налицо просто банальное безверие, примитивное безбожие человека, для которого Иисус — всего лишь обычный человек, чья плоть бессильна перед смертью и разложением? В дискурсивном пространстве, образованном картиной, однозначного ответа на эти вопросы не существует.

В последнее столетие к искусствоведам, интересующимся загадкой Гольбеина, присоединились еще и литературоведы, специалисты по Достоевскому, пишущие научные труды о романе «Идиот». Однако их фронтальное наступление на обнаруженную проблему пока не увенчалось викторией. У большинства работ, написанных отечественными авторами⁷, есть общая характерная особенность: они не приближают к цели. Аналитика большинства из них выстроена так, что представляет собой «явное не то», то есть производит ровно тот же самый эффект, на который жаловался князь Мышкин. Рассказывая Рогожину об одном своем ученом собеседнике, он сетовал на то, что такие, как он, пишут в своих статьях и книгах «совсем будто не про то, хотя с виду и кажется, что про то». Достоевсковеды, если они приверженцы византизма, плохо знающие Библию, не имеющие личных отношений с живым Богом, довольствующиеся обрядоверием и обрядоцентризмом, почему-то считают, что для анализа темы «Гольбеин и Достоевский» достаточно привести несколько православно окрашенных аллюзий, чтобы все тут же оказалось расставлено по своим местам. Если же они атеисты, то при всей их образованности и учености изрекают суждения такого теоретического уровня, что они вообще выеденного яйца не стоят. Их не смущает то обстоятельство, что к Гольбеину все их секулярные отмычки или православные конструкции не имеют ни малейшего отношения. Да, и к самому Достоевскому с его далеко не однозначными связями с православием (подчеркиваю: не с христианством и Христом, а именно с византийским, не христоцентричным, а обрядоцентричным православием) их несостоятельные в мировоззренческом и методологическом отношении подходы весьма слабо прилегают.

Проблема «Гольбеин и Достоевский» чрезвычайно сложна уже хотя бы по той причине, что является точкой схода, пунктом скрещивания трех крупных культурно-исторических парадигм. За Гольбеином стоят европейская Реформация и протестантизм, за Достоевским — XIX век и православие, а за темой безверия, столь неожиданно сблизившей двух гениев, — парадигма секуляризма, пронизывающая всю эпоху модерности от XVI до XXI века. Все вместе они создают отнюдь не православную смысловую моно-среду, но тройственный культурно-исторический контекст с множеством смысловых пересечений и ценностно-нормативных интерференций. Попытки же вскрыть тему Гольбеина—Достоевского при помощи одной лишь

⁷ См., например: Т. А. Касаткина. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбеина Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Новый мир 2006, № 2; Степанян К. А. Люди Страстной Субботы. Достоевский и Гольбеин. — НГ— Ex Libris 8 сентября 2011; Тихомиров Б. Н. Достоевский и «Мертвый Христос» Ганса Гольбеина Младшего // Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова . ИРЛИ. СПб. : Наука, 2008; Новикова Е. Г. «На картине этой изображен Христос, только что снятый с креста»: Н. М. Карамзин, Ф. М. Достоевский, С. Н. Булгаков о картине Ганса Гольбеина мл. «Христос во гробе» // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр . Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 2008.

только византистской парадигмы незамедлительно оборачиваются не слишком адекватными теоретическими умозрениями.

Столь же неадекватными, надуманными и бесплодными, рассказывающими «совсем будто не про то» выглядят теоретические выкладки ученых-атеистов, пытающихся рассуждать о Христе и вере, стоя на совершенно чуждых христианству мирозерцательных основаниях. Теоретизирующие о Гольбейне и Достоевском при помощи сугубо секулярной оптики, они лишь выказывают собственное непонимание глубинной духовной природы проблем веры и безверия.

Гольбейн и Реформация

В уникальной внутренней неоднозначности картины Гольбейна, как в капле воды, отобразилась та великая духовная война, что охватила в эпоху Реформации всю Европу. Гольбейн, уроженец Аугсбурга, города, самым непосредственным образом связанного с Реформацией, был младшим современником Лютера, участником издания лютеровского перевода Библии на немецкий язык, оформителем титульного листа Книги.

Годы создания картины «Мертвый Христос» (1521—1522) — это время, которое можно считать пунктом бифуркации, когда Реформация не просто набирала силу, но когда фактически решалась судьба Лютера. Христианский мир переживал духовные, социальные, политические потрясения, каких давно не знал. Европа пребывала на распутье.

К этому времени прошло всего лишь четыре года с того момента, как в октябре 1517 года, в Виттенберге профессор Лютер вывесил свои 95 тезисов. В последующие два года он вел публичные диспуты в Гейдельберге и Лейпциге, отбивал атаки Кёльнского, Парижского и Лувенского университетов, выступивших с заявлениями, в которых те осудили антикатолические идеи виттенбергского богослова. В 1520 году папа в своей специальной булле пригрозил отлучить Лютера от церкви. А реформатор тем временем издает три антипапских трактата: «Свобода христианина», «К христианскому дворянству немецкой нации об исправлении христианства» и «О вавилонском пленении церкви». В 1521 году на Вормском сейме Лютер выступает перед императором Карлом V с обоснованием своей богословской позиции. Именно там он заявляет о своей решимости идти избранным путем до конца: «На том стою и не могу иначе». После этого над его жизнью нависает смертельная опасность, от которой его спасает правитель Саксонии, курфюрст Фридрих Мудрый.

Таким образом, обстановка накаляется до предела. Реформация движется медленно, но приостановить ее не в состоянии ни папа, ни император. И в этой накаляющейся духовной атмосфере великой исторической драмы, в этом средоточии противоборства реформаторских сил с контрреформаторскими Ганс Гольбейн пишет свою картину. От него, как и от всех прочих, будущее скрыто, победа реформаторов кажется маловероятной, лютеровский замысел выглядит неосуществимым. До победного перелома в пользу реформаторов еще далеко. Ситуация пребывает в состоянии смущающей, беспокоящей и вместе с тем интригующей неопределенности, создавая широкий простор для альтернативных прогнозов.

Гольбейн, судя по всему, не мог решить, как ему следует относиться к Реформации — то ли как к катастрофе, обрушившейся на католический мир, то ли как к шансу вырвать множество христианских душ из плена церковного псевдоморфоza, вызволить из пропасти того духовного распада, в котором они очутились стараниями растленного папского Рима. Художник, как христианин, еще не мог определиться,

радоваться ли происходящему или печалиться, надеяться ли на будущую победу евангельской правды или унывать, наблюдая гигантский церковный раскол.

Уникальность, исключительность Реформации заключалась в том, что она заставила огромное число вчерашних номинальных католиков пережить экзистенциальные метаморфозы, катарсисы (процессы духовного очищения), метанойи (перемены ума, перестройки христианского сознания), духовное обновление и возрождение. Они, войдя в реформационный кризис католиками, вышли из него протестантами.

Швейцарский Базель, в который переехало семейство Гольбейнов, находился в самой гуще событий Реформации. Протестанты были в нем сильны и влиятельны. Их иконоборческие настроения беспокоили художников, ценивших заказы католической церкви. В конце концов Ганс Гольбейн Младший решает уехать в Англию. Эразм Роттердамский, с которым он был дружен, дает ему рекомендательное письмо к Томасу Мору, в котором пишет с присущей ему легкой язвительностью: «Здесь искусствам холодно — он уезжает в Англию, чтобы там выводить своих ангелочков».

Далее было продолжение колебаний: дружба с ревностным католиком Т. Мором и их разлад, отъезд из Англии назад в Базель, переход из католичества в протестантизм, участие в лютеровском проекте издания Библии на немецком языке, снова поездка в Англию, обернувшаяся окончательным переселением в королевство Генриха VIII, сделавшего Гольбейна своим придворным художником.

Спустя некоторое время, в 1534 году, в Базель приезжает Жан Кальвин. Там же в 1536 году он издает свой главный труд «Наставления в христианской вере», которому будет суждено сыграть важную роль в судьбе Реформации и всего западного христианства. Но Гольбейн в это время находится уже в Англии.

Экзистенциальный кризис Гольбейна и депрессивная эстетика «Мертвого Христа»

Картина «Мертвый Христос» — это не часто встречающийся среди живописных полотен пример того, как внешняя эстетика *статичного* по своей природе произведения искусства, к тому же изображающего мертвое тело, успешно передает подвижность внутренней жизни, *динамику* духовных колебаний как самого художника, так и многих его современников, свидетелей и участников Реформации. Именно внутренние коллизии ищущего дух и мятущейся души с силой выплеснулись наружу, облеклись в зримые формы, посредством которых чуткому, пронизательному, размышляющему художнику удалось сказать о духе своего времени больше, чем десяткам авторов ученых трактатов.

Следует отдать должное Гольбейну: для передачи этого неустойчивого духовного состояния он обратился не к каким-то малозначимым лицам и второстепенным предметам. Взгляд художника нацелился на самое главное — на Иисуса Христа. Именно фигура Сына человеческого, выдвинувшаяся с периферии духовного пространства, куда ее пытался задвинуть папизм, и оказавшаяся в центре общеевропейского реформационного дискурса, притянула к себе внимание живописца.

Какую творческую задачу Гольбейн надеялся решить, задумав изобразить Христа, снятого с креста и находящегося в пещерном склепе? Очень многое свидетельствует о том, что его занимали вопросы не только художественно-эстетические. Помимо них существовал и другой духовный модус: несомненно, что живописец, размышлявший о драматических событиях Реформации, сотрясавших Европу, нуждался в том, чтобы самоопределился. Именно задача выявления своей духовной идентичности, экзистенциального самоопределения стояла в те годы перед ним, как и перед

каждым европейцем, каждым католиком, каковыми поначалу были все участники Реформации, включая Лютера, Меланхтона, Цвингли, Кальвина и др. Приходилось выбирать, решаться, а для этого необходимо было размышлять, взвешивать, заглядывать в глубины собственной души, в лабиринты своего внутреннего «я». И фигура Христа становится для Гольбейна эпицентром его раздумий. Таким образом, художник, занятый вопросами самопознания, встает одновременно на путь *богопознания*.

«Христос» Гольбейна — порождение совершенно новой, дотоле не виданной духовной, исторической, социальной реальности. В жизнь европейских христиан ворвался свежий ветер перемен, а с ним и новый духовный опыт. Центральное место в этом опыте занял Иисус Христос, внимательно вглядывающийся в каждого человека и как бы ожидающий от него самоопределения. И действительно, по большому счету речь шла не о выборе между двумя противоборствующими лагерями, лютеровским и папским, но о выборе между Христом воскресшим и Христом невоскресшим, между истинной верой в неподвластную смерти Спасителя и излюбленной папским Римом формально-обрядовой имитацией веры, равносильной откровенному безверию.

Чтобы устоять в вере тогда, когда ее утрата стала для многих людей обычным делом, требовались духовная твердость и настоящее экзистенциальное мужество. Почерпнуть же их, вместе с другими духовными доблестями, можно было только в одном источнике — Иисусе Христе.

Картина воссоздает атмосферу глубокого экзистенциального кризиса, пленником которого предстает личное «я» художника. Не решаясь открыто признать глубинную правоту Реформации, призывавшей христиан сосредоточиться на Христе и Его Слове, пытаясь сохранить верность католической церкви, он в то же время не был в состоянии почерпнуть из своей позиции ни духовных сил, ни утешения, ни воодушевляющих надежд. Отсюда живописные знаки глубоко депрессивной реакции на все происшедшее. Гольбейн как бы заявлял неведомому зрителю будущего XIX века, заезжому русскому писателю Федору Достоевскому: «Вы думаете, у меня у самого вера не может пропасть? Еще как может! Да, меня это беспокоит. Да, я от этого страдаю. Да, я пока не могу перебороть в себе все те сомнения, что одолевают меня. И вы совершенно правы, говоря об опасности пропажи веры. Я сам боюсь этой победы безверия, торжества угнетающей дух меланхолии. И я предложил бы уточняющую поправку в ваше умозаключение: угроза безверия подстерегает не только зрителя, стоящего перед картиной, но и художника, написавшего ее. Чуткий, вдумчивый и одновременно маловерный зритель, колеблющийся между верой и неверием, надеждой на спасение и меланхолией, улавливает мое состояние и может заразиться им, на свою же беду. И тогда депрессивный процесс внутри него способен пойти гораздо быстрее, вплоть до перехода духовной болезни маловерия из легкой меланхолии в глубокую депрессию, а за ней и в полный атеизм, равносильный духовной смерти».

Гольбейн отнюдь не намеренно ставил под угрозу христианскую идентичность всех тех, чья вера при виде изображения распадающейся плоти могла бы зашататься и начать рушиться. Просто он уже сам пребывал в этом состоянии, сам ощущал, как внутри него что-то грозило надломиться и обвалиться. Он не чувствовал в себе присутствия той христианской стойкости, которая позволяла бы ему твердо стоять в проломе и мужественно выдерживать жесткие прикосновения немилосердных обстоятельств. Оттого изображенный им Господь превратился в подобие обычного утопленника. Видно, что во время написания картины в самом художнике не было духа Божьего и ему нечего было вложить в свое творение. Потому он пошел по пути, который иначе не назовешь как путем неблагоприятного произвола, худо-

жественного своеволия. Этот произвол проявился в том, что Гольбейн взялся изобразить то, чего никто из людей не мог видеть. Иисус, помещенный в могильную пещеру в пятницу вечером, оставался там запертым при помощи огромного камня, приваленного к входу, всю субботу, вплоть до воскресного утра. Что там происходило с его телом, как изменялся его вид и изменялся ли он вообще, никто не знает. Тайна пребывания Христа в каменном склепе абсолютно непроницаема. Гольбейн же попытался заглянуть за завесы этой абсолютной тайны. Более того, он сделал это без надлежащего благоговения, размышляя не в категориях духа, веры, воскресения и бессмертия, а в понятиях брэнной плоти, плотской жизни и физического тления. Но это совершенно нехристианский путь. Для верующих важно, что дух Христа был жив даже в мертвом теле. Он оставался живым на протяжении пребывания тела в могильной пещере. То есть подход Гольбейна, изобразившего одну лишь победу тления, только триумф смерти, ложен в своем основании, в своей сути. Это всего лишь демонстрация недопустимого субъективизма маловера, своевольной игры его творческой фантазии. Похоже, что случайно увиденный художником труп базельского утопленника произвел на него столь сильное впечатление, что он решил написать с него картину. И на какой-то стадии ему пришла в голову мысль отождествить утопленника с мертвым Иисусом. В результате Ганс Гольбейн, еще очень молодой человек, нечуждый некоторому возрастному легкомыслию и к тому же остававшийся еще формальным католиком-«обрядоверцем», обладателем отнюдь не христоцентричного мышления, пошел на поводу у своей сомнительной фантазии. Так появилась картина, способная вводить в недоумение и смущение христиан и вызывать нечистые восторги атеистов.

Разумеется, ее появлению способствовало то промежуточное, маргинальное положение, то неустойчивое духовное состояние, в котором юноша-художник оказался в переломное историческое время начала Реформации. Для очень многих людей это был период серьезнейших испытаний их веры. Но было немало и таких, кто понял, что в условиях, когда старые религиозные предписания уже не действуют, а новые еще не начали действовать, можно руководствоваться исключительно своими личными соображениями и пристрастиями. Гольбейн оказался среди этих последних, решив, что его личные художественно-эстетические пристрастия — вполне достаточный путеводитель в области живописной христологии.

Скажи мне, кто твой друг? (Портрет Эразма Роттердамского)

Предположения о безверии, угрожавшем Гольбейну, не обосновательны еще по одной причине. В их пользу говорит тот факт, что знаменитый философ-гуманист Эразм Роттердамский (1469—1536), язвительный скептик, ироник-пересмешиник, всю жизнь балансировавший на грани веры и безверия, был кумиром Гольбейна. В Базеле художнику довелось прочесть знаменитую «Похвалу глупости» Эразма. Восхищение было столь велико, что они с братом создали более восьмидесяти очень удачных иллюстраций к книге, так что все ее последующие издания выходили уже с работами Гольбейнов.

В 1523 году Гольбейн Младший написал портрет Эразма, свидетельствующий о развитии их дружеских отношений. Работа впечатляет тем, что личность философа, его характер, нрав, ум, что называется, написаны на его лице. Этот живописный портрет по своему тону и духу практически целиком совпадает с литературным, духовно-интеллектуальным портретом Эразма, написанным Мартином Лютером.

Случилось так, что практически в это же самое время, в 1524 году, вышел в свет труд Эразма «*De libero arbitrio*» («О свободной воле»). Несогласие Лютера с изложенным в нем пониманием сущности свободы заставило реформатора написать полемический трактат «*De servo arbitrio*» («О рабстве воли», 1525). Для нас исполненный Лютером литературно-богословский портрет Эразма имеет ряд примечательных черт, мимо которых невозможно пройти. Прежде всего, это удивительное сходство свойств этого интеллектуала с многими чертами интеллектуалов эпохи зрелой модерности, то есть времени Достоевского. А поединок Лютера с Эразмом чем-то напоминает противостояние Достоевского своим современникам, просвещенным интеллектуальным виртуозам с секулярным рассудком. Данное обстоятельство заставляет отнестись к сочинению Лютера не как к экспонату музея интеллектуальной истории, но как к крайне ценному опыту пронизательной аналитической диагностики, обнажающей ментальные, психосоциальные, моральные и экзистенциальные структуры внутреннего «я» того уже упоминавшегося выше типа интеллектуалов, которые «в книгах пишут совсем будто не про то, хотя с виду и кажется, что про то».

Лютер показывает и доказывает, что все, о чем рассуждает интеллектуальный виртуоз Эразм, отдает холодком скепсиса и безверия. И хотя тот стремится скрыть их блеском красноречия, его слова остаются «холоднее самого льда». Его гладко изложенные мысли, мягко текущие потоки красноречия, ловкие игры словами отмечены печатями зыбкой двусмысленности и неосновательности. При этом они не просто сбивают с толку и колеблют разум, но и подрывают в сердцах христиан веру в Бога, уверенность в истинности христианского учения. Вышколенный, изощренный ум Эразма позволяет ему выстраивать стройные системы логических доказательств и сплести искусные вязи из многих аргументов. Но в глазах Лютера цена таких доказательств ничтожна, поскольку мысль интеллектуального виртуоза танцует свои изящные танцы в пустоте, а сам он не располагает тем, что могло бы эту пустоту ликвидировать, — христианским духом и верой. А поскольку нет возможности избавиться от внутренней пустоты, то вся изысканная гуманитарная риторика приводит к результату, очень похожему на тот, который получает человек, льющий воду в дырявую бочку.

Эразм, может быть, и хотел бы, чтоб все оставалось на уровне сугубо философской дискуссии, доставляющей участникам и читателям интеллектуальное удовольствие, но Лютер этого не допустил, переведя ситуацию в плоскость серьезного, бескомпромиссного теологического сражения, где сам выступил в роли не игрока, не дуэлянта, а христианского воина, вооруженного мечом истины и щитом веры и готового биться не на жизнь, а на смерть за Христа, за Истину, которая есть Христос.

В глазах Лютера самое неприятное в Эразме — это его закрытое сердце, недоступное вере, его убежденность в том, что вера — внутренняя помеха, мешающая ясному рациональному мышлению. А реформатор настаивал на том, что евангельская вера — наилучшее основание для всех рациональных суждений, поскольку придает им безошибочную направленность и не позволяет мысли заблудиться в разбушевавшейся полемической стихии реформационной смуты.

Лютер был убежден, что безверие обрекает человека на невежество в понимании сложных и тонких вещей, связанных с жизнью духа. Перед неверующим словно бы вырастает стена, закрывающая от него истину. Если это мыслитель-полемист, то есть человек с открытыми устами, то все его достоинства сводятся на нет закрытым сердцем, от которого истина прячется. Ему угрожает нешуточная опасность вскормить в своем сердце «какую-нибудь свинью из Эпикурова стада, которая

и сама несколько не верит в то, что есть Бог, и втайне потешается надо всеми, кто верит в Него и исповедует Его»⁸.

Из-под пера Лютера родился мастерски исполненный интеллектуальный портрет секулярного человека, находящегося в плену безверия, обладавшего скептическим рассудком, склонного к софистике и готового ставить любую из философий выше христианского учения. Этому типу интеллектуала новой формации была суждена долгая культурно-историческая жизнь. На протяжении последующих пяти столетий менялись лишь конкретно-исторические атрибуты этого типа, но сущность его, схваченная и запечатленная Лютером, оставалась неизменной. Можно сказать, что реформатор совершил в данном случае еще один интеллектуальный подвиг: завершив диспут, он как будто поставил перед будущими поколениями неверующих гуманистическую нечто вроде зеркала: вглядываясь в смысловые хитросплетения развенчанных Лютером эразмовых конструкций, они узнают в них черты своих надуманных построений, которыми тешатся вместо того, чтобы искать истину.

Все сказанное выше позволяет утверждать, что для Ганса Гольбейна Младшего дружба с Эразмом не была благом. Совсем напротив, она стала еще одним фактором, который усложнил и без того непростую духовную ситуацию, в которой он пребывал. Его не слишком твердая вера подвергалась дополнительным испытаниям.

Византизм и евангелизм Достоевского

Здесь мы подходим к еще одной важной и довольно болезненной проблеме. Не стоит забывать, что афоризм князя Мышкина о картине, от которой вера может пропасть, сразу же очутился в сугубо русском контексте византийского православия. Без понимания истинной духовной природы этого контекста суть данного афоризма останется слабо проясненной.

Византистское православие времен Достоевского пребывало в том духовном состоянии, которое весьма напоминает кризисное состояние европейского католицизма накануне Реформации. Сам факт его исторического существования заставляет говорить о двух типах христианства — истинном и ложном, о неповрежденном, светлом и бесконечно прекрасном христианстве Нового Завета, Иисуса Христа и о разновидностях христианства неистинного, псевдоморфного, отклонившегося от ясной и прямой траектории евангельского духа. Жертвой такого отклонения стала римская церковь, сама же способствовавшая возникновению Реформации. Второй такой крупной жертвой псевдоморфоза явилось византистское православие с его неспособностью творчески пережить свой кризис⁹, эстетикой нарциссического экклезиоцентризма. Главным предметом поклонения выступала сама церковь, насаждавшая тяжеловесную, помпезную театральность, безблагодатный цезаропапизм и обрядоверию.

Византизм променял генетическую триаду «Афины—Рим—Иерусалим» на монаду «Константинополь», избрав тем самым участь засыхающей ветви христианства. Он отодвинул в сторону главное ради второстепенного, предпочел государствоцентризм христоцентризму. Тем самым он продемонстрировал неповиновение Христу и обрек себя на длинную череду духовных поражений. Демону византизма, занятому упорным выхолащиванием духовной жизни, удалось совершить убийственную подмену, утвердить на месте *церкви исцеляющей* ее антипода — *церковь травмирующую*, растерявшую свою духовную силу, погруженную в состояние духовного анабиоза и производящую общий депрессивный духовный эффект.

⁸ Мартин Лютер. Избранные произведения. СПб.: Фонд лютеранского наследия. 1997. С. 184.

⁹ См. об этом: Шмеман А. Д. Дневники. 1973—1983. — М.: Русский путь, 2005.

Достоевский в силу обстоятельств своего рождения, воспитания и проживания вынужден был пребывать внутри этого депрессивного духовного контекста, который мало способствовал укреплению его веры. Если бы не испытания каторгой и солдатчиной, не подаренный женами декабристов Новый Завет, с которым он не расставался все годы, проведенные в Сибири, то трудно сказать, что бы вообще произошло с его верой.

Однако именно Новый Завет, многократно прочитанный от начала до конца, придал вере Достоевского не византистскую, а библейскую, евангельскую направленность. Внутри него вместо обрядоцентризма утвердился ясный и твердый христоцентризм. Вот как он писал об этом зимой 1854 года из Омска Н. Д. Фонвизиной. Делясь с ней сокровенными переживаниями и мыслями, он рассказывает о своих страданиях, о том, как тяжелая и бесцветная каторжная жизнь норовила сломить его и как он жаждал веры, подобно «траве иссохшей», потому что понимал, что иначе погибнет. Без веры было невозможно выжить, но и обрести ее было непросто, потому что преграда находилась в нем самом. Секулярные умонастроения бродили внутри него, и полностью избавиться от них долго не удавалось: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»¹⁰.

Траектория личного духовного движения Достоевского нацелилась на Христа. Глубоко продуманная, прочувствованная, поистине выстраданная христоцентричность жизненного мира писателя, всей его творческой жизни стала для него истинным благословением. Она надежно защитила его от опасностей духовного прозябания, от суетливого литературного мелкотемья, обеспечила крепкое духовное здоровье, высокую творческую продуктивность и превосходное качество создаваемых текстов.

Достоевский понял, что вера — это та соль, которая спасает душу и ее содержимое от порчи и разложения. Вера придает вкус всей духовной, творческой жизни человека. Без нее эта жизнь не имеет волнующей остроты, которая высоко ценится художниками и служит для них источником творческого вдохновения.

В момент посещения базельского музея Достоевский пребывал в состоянии медленного духовного возрождения, которого жаждал, к которому стремился, важность которого сознавал. Вместе с тем писатель ощущал, как некие враждебные силы продолжают свои попытки утянуть его вниз, в сумрак безверия, в подполье богопротивного состояния души и ума. Его внутренний мир продолжал оставаться тем самым полем, где, как позднее скажет один из его будущих героев, дьявол с Богом борется. Это было состояние внутренней духовной неустойчивости, когда каждая пылинка внешних влияний и впечатлений была важна для балансирующих внутренних весов с чашами веры и неверия.

Свежему росту веры, устремленной к Христу, приходилось преодолевать сопротивление двух мощных бастионов — застарелого, душного византизма и наступавшего по всем фронтам секуляризма-атеизма, уже праздновавшего свои многочис-

¹⁰ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 28, кн.1. Л.: Наука. 1985. С. 176.

ленные победы в просвещенной среде европейской и петербургской интеллигенции. Процесс преодоления был успешен уже тем, что сделал внутреннюю жизнь Мастера необычайно плодотворной, богатой многими творческими взлетами. В противоборствах, антитезах, антиномиях его духовный опыт продолжал прирастать не по дням, а по часам. Он, подобно пушкинскому царевичу Гвидону, не только стремительно рос, но и крайне настойчиво просился наружу. Писателя переполняли замыслы, один ярче и крупнее другого. И вот в том же 1867 году царевич, то бишь замысел творческого духа, выбивает дно сдерживавшей его бочки. На свет рождается роман «Идиот», начинается его внешняя жизнь, вначале в набросках, черновиках, расположившихся на письменном столе писателя, а затем и в публичном литературном пространстве. И базельско-гольбейновские ассоциации, аллюзии, реминисценции заняли в нем место центрирующего начала. Иисус Христос, для одних воскресший, живой, а для других мертвый, истлевающий, разделит героев романа на овец и козлиц. Драматическая коллизия, наметившаяся в картине Гольбейна и уловленная пронизательным русским гением, расколола романский мир. Достоевский, сам переживавший примерно то же состояние, что и Гольбейн на заре Реформации, нес в себе внутренний разрыв, который ему самому крайне не нравился. Он очень хотел избавиться от него, но пока не мог. Внутренняя борьба продолжалась. Имея благодатную природу (поскольку это была борьба за Христа, а не против Него), она приносила благие плоды — проникновенные тексты о духовной войне внутри человеческого сердца, о великой экзистенциально-интеллектуальной расправе, будоражащей его ум.

Как я уже писал выше, произведение Гольбейна, родившееся в горниле Реформации, вряд ли может получить аутентичное истолкование, если его рассматривать исключительно в ключе византийского миропонимания. И здесь важно то, что сам Достоевский фактически сразу же отбросил византистскую оптику с ее привязанностью к сугубо внешним эстетическим формам. Это произошло как бы само собой: писатель почувствовал ее бессилие и непригодность в проблемном пространстве, где доминировала тема Иисуса Христа не только умершего, но и воскресшего, тема евангельской веры в Него как Спасителя.

Достоевскому с его ненасытимым интересом к личному началу, к жизни индивидуального «я» было тесно внутри галактики византизма, где это «я» должно было растворяться в соборно-хоральном «мы». Ему как художнику и мыслителю гораздо более интересным представлялся множественный мир солирующих, рефлекслирующих «я», похожих на него самого, глубоко индивидуальных, успешных испытать от истоков европейской цивилизации, ищущих и творящих, мятущихся и колеблющихся.

Обо всем этом необходимо помнить при размышлениях о рефлексорной реплике главного героя романа «Идиот» по поводу гольтбейновской контрверзы. Словам князя Мышкина о том, что от вида этой старинной картины вера может пропасть, не следует придавать безапелляционную категоричность и повышенную авторитетность. Тому есть несколько причин.

Первое. Не стоит повторять распространенную ошибку тех читателей и критиков, которые склонны привязывать отдельные реплики, развернутые высказывания и пространные исповеди героев Достоевского к личности самого писателя, превращать в элементы его мирозерцания и тем самым возводить их чуть ли не в статус непререкаемых истин. Существуют ситуации, при которых подобные процедуры совершенно недопустимы, поскольку становятся источниками многих недоразумений.

Второе. Достоевсковеды не обращают практически никакого внимания на уточняющую ремарку князя, когда он, удивленный мгновенным согласием Рогожина с тем, что от вида «Мертвого Христа» его вера действительно пропадает, добавляет:

«Я почти шутил, а ты так серьезно!» Эти слова дорогого стоят, поскольку едва ли не дезавуируют весь предыдущий депрессивный оценочный пассаж князя.

Третье. В суждении князя о том, что от этой картины вера может пропасть, следует обратить особое внимание на словечко «может». Оно изгоняет из суждения его кажущуюся универсальную категоричность и одновременно лишает однозначной сумрачности. Да, у кого-то вера действительно может пропасть, но у кого-то и нет. Существуют номинальные псевдохристиане, чья вера (или то, что им кажется верой, что они выдают за веру) вообще непонятно на чем держится и может пропасть от малейшего пустяка и без картины Гольбейна. Но не на них христианский мир держится вот уже двадцать столетий.

Невольное прозрение Гольбейна

И все же не будем спешить с осуждением Ганса Гольбейна за его молодое легкомыслие, за непродуманность и даже ложность главной идеи картины «Мертвый Христос». Как это случается иногда, кажущиеся несурзности способны спустя время оборачиваться вполне рациональной правдой. В 1522 году вряд ли кто мог предположить, что эта картина несла в себе нечто большее, сверх простого художнического своеволия с явным антихристианским привкусом. Но сегодня, спустя пять столетий, в этом эпатажном творении можно разглядеть нечто такое, что не могли предполагать ни сам художник, ни его современники, о чем Достоевский и люди его времени только начали догадываться. Как это ни странно, но ныне картину Гольбейна вполне можно трактовать как провидческое проникновение в будущность христианства, где его подстерегала грозная опасность. Имя этой угрозы — великая духовная депрессия. Она означает кульминационную фазу секулярной контрреформации, нацеленной на старательное уничтожение по всему миру библейско-христианского наследия, в том числе и беспощадное вытаптывание на культурных ландшафтах всех тех ростков евангельской веры, которые успела насадить Реформация. Иными словами, это неуклонное возрастание числа людей, для которых смерть — полная хозяйка мира, для кого Христос не воскрес, Бог умер окончательно и бесповоротно, а дьявол жив и здравствует.

Гольбейн при помощи своего творения почти нечаянно заглянул в открывшийся ему кладезь бездны. Заглянул сам и позволил заглянуть многим в экзистенциальный провал будущего массового неверия, духовного упадка, той великой христианской депрессии, о возможности которой предупреждал Господь в своих исполненных глубокой печали словах: «Но Сын Человеческий, придя, найдет ли веру на земле?» (Лк. 18, 8).

В картине Гольбейна присутствуют не одна, а две смысловые доминанты. О первой из них, доминанте меланхолического смятения, неглубокой, слабой, вялой личной веры, способной в любой момент сойти на нет, речь шла выше. Многое в ней свидетельствует об инерции католического мировосприятия, где папа стоит к верующему гораздо ближе Христа, Которому отведена роль едва ли не статиста в мировой драме. Эта доминанта указывает на то, что автору «Мертвого Христа» не близок реформаторский оптимизм Лютера и его сподвижников, что он не разделяет их умонастроений и готов скорее поддержать контрреформаторов. Его как будто одолевает разливающаяся по всему пространству картины гнетущая экзистенциальная тоска из-за возникшей между христианами великой распри.

Вторая доминанта уже не привязана к конкретно-историческим обстоятельствам эпохи Реформации и имеет трансисторический характер. В ней как будто угадано,

что прохладное отношение человека к Иисусу Христу способно миновать стадию меланхолии и превратиться в глубокую экзистенциальную депрессию. Слова князя Мышкина о том, что от этой картины вера может пропасть, — это констатация верности одного из возможных прогнозов, который наметился в духовном пространстве картины. Но эта угроза имеет уже массовый характер, и нависла она не только над неким отдельным, случайным зрителем, но над большей частью всего человеческого рода. Для нее действительно наступили времена пропадания веры, когда уже мало кому хочется бороться за свое духовное выживание, и вся эта человеческая масса без особого сопротивления все глубже и глубже погружается, подобно обессилевшему утопающему, в темный исторический омут великой духовной депрессии.

На их потребу был придуман, а затем растиражирован образ Иисуса-человека, лишенного всего божественного. Д. Штраус в Германии, Э. Ренан во Франции, Л. Толстой в России готовы были принять только такого сугубо исторического Иисуса, родившегося от смертной женщины, умершего на кресте, не воскресшего, а истлевшего, подобно всем людям в сырой земле. Образ такого Иисуса, не требовавший веры и вполне устраивающий атеистов, полностью соответствовал тому «Мертвому Христу», которого изобразил Ганс Гольбейн.

Получается, что художник не только угадал пришествие будущей массовой христианской депрессии, но и угодил вкусам многих будущих атеистов — либеральных теологов, секулярных философов и не слишком глубокомысленных писателей, принявших псевдо-Христа, адаптированного к запросам секулярной публики.

Объявление евангельского Христу человеком, и только человеком означало, казалось бы, торжество гольбейновской версии, в которой Иисус был переведен из трансцендентного разряда в разряд сугубо антропологический, превращен в раба тления и смерти, намертво запертого в могиле, так что ни о каком Его воскресении уже не могло быть и речи. И все же это не так, поскольку в картине Гольбейна, строго говоря, нет Христа. Есть всего лишь изображение мертвого тела утопленника, выдаваемого за Христа. Оно отличается от евангельского Христа ровно тем же самым, чем отличается от Него любой обычный мертвец, в котором не осталось ничего от жившего в нем духа.