

---

Валерий Подорога

## «Мертвое тело Христа»

Комментарий к картине Гольбейна мл. «Toter Christus» (1521)<sup>1</sup>



### ТЕКСТ 1 :

«На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, только что снятого со креста, т.е. сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело застыть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни

<sup>1</sup> Нижеследующие два фрагмента, любезно предоставленные автором, взяты из первой части книги «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы», подготовленной к печати издательствами «Культурная революция», «Logos-altera» и «Логос». – *Прим. ред.*

был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? 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 подчинилась, который 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 немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот са-

мый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину»<sup>2</sup>.

«– 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. Но... что же ты...

Рогожин вдруг бросил картину и пошел прежнею дорогой вперед. Конечно, рассеянность и особое, странно раздражительное настроение, так внезапно обнаружившееся в Рогожине, могло бы, пожалуй, объяснить эту порывчатость; но все-таки как-то чудно стало князю, что так вдруг прервался разговор, который не им же и начат, и что Рогожин даже и не ответил ему.

– 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 от внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!»<sup>3</sup>

«...“Смерть Иисуса Христа”, удивительное произведение, которое на меня просто произвело ужас, а Федю до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом. Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 8 («Идиот»). Л.: «Наука», 1973, с. 338–339.

<sup>3</sup> Там же, с. 181–182.

страшно измученное, с глазами полукрытыми, 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...»<sup>4</sup>

#### ТЕКСТ 2:

«Комната больше и выше моей, лучше меблирована, светлая; шкаф, комод, диван и моя кровать, большая и широкая и покрытая зеленым шелковым стеганым одеялом. Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет, и что нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной в вершка четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что все животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упиравшись лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище и лапы извивались как змейки, с необыкновенной быстротой, несмотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть. Я ужас-

<sup>4</sup> *Достоевская А.Г.* Дневник 1867 г. М.: «Наука», 1993, с. 234.

но боялся, что оно меня ужалит; мне сказали, что оно ядовитое, но я больше всего мучился тем, кто его прислал в мою комнату, что хотят мне сделать и в чем тут тайна? Оно пряталось под комод, под шкаф, заползало в углы. Я сел на стул с ногами и поджал их под себя. Оно быстро перебежало наискось всю комнату и исчезло где-то около моего стула. Я в страхе осматривался, но так как я сидел, поджав ноги, то и надеялся, что оно не всползет на стул. Вдруг я услышал сзади меня, почти у головы моей, какой-то трескучий шелест; я обернулся и увидел, что гад всползает по стене и уже наравне с моей головой и касается даже моих волос хвостом, который вертелся и извивался с чрезвычайной быстротой. Я вскочил, исчезло и животное. На кровать я боялся лечь, чтобы оно не заползло под подушку. В комнату пришли моя мать и какой-то ее знакомый. Они стали ловить гадину, но были спокойнее, чем я, и даже не боялись. Но они ничего не понимали. Вдруг гад выполз опять; он полз в этот раз очень тихо и как будто с каким-то особым намерением, медленно извиваясь, что было еще отвратительнее, опять наискось от комнаты, к дверям. Тут моя мать отворила дверь и кликнула Норму, нашу собаку, огромный тернеф, черный и лохматый; умерла пять лет тому назад. Она бросилась в комнату и стала над гадиной как вкопанная. Остановился и гад, но все еще извиваясь и пощелкивая на полу концами лап и хвоста. Животные не могут чувствовать мистического испуга, если не ошибаюсь; но в эту минуту мне показалось, что в испуге Нормы было что-то как будто необыкновенное, как будто тоже почти мистическое, и что она, стало быть, тоже предчувствует, как и я, и что в звере заключается что-то роковое и какая-то тайна. Она медленно отодвигалась назад перед гадом, тихо и осторожно ползшим на нее; он, кажется, хотел вдруг на нее броситься и ужалить. Но, несмотря на весь испуг, Норма смотрела ужасно злобно, хоть и дрожала всеми членами. Вдруг она медленно оскалила свои страшные зубы, открыла всю свою огромную красную пасть, припоровилась, изловчилась, решилась и вдруг схватила гада зубами. Должно быть, гад сильно рванулся, чтобы выскользнуть, так что Норма еще раз поймала его, уже на лету, точно глотая. Скорлупа затрещала на ее зубах; хвостик животно-

го и лапы, выходявшие из пасти, шевелились с ужасною быстротой. Вдруг Норма жалобно взвизгнула: гадина успела-таки ужалить ей язык. С визгом и воем она раскрыла от боли рот, и я увидел, что разгрызенная гадина еще шевелилась у нее поперек рта, выпуская из своего полураздавленного туловища на ее язык множество белого сока, похожего на сок раздавленного черного таракана... Тут я проснулся, и вошел князь»<sup>5</sup>.

«Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием. <...> Окончательному решению способствовала, стало быть, не логика, не логическое убеждение, а отвращение. Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы. Это привидение меня унизило. Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула»<sup>6</sup>.

### ЗЕРКАЛО И ГРОБНИЦА

«Гроб Господень» – невообразимое место, и, тем не менее, о нем все известно: «Погребальные гроты, если они предназначались лишь для одного трупа, состояли из небольшого покоя, в глубине которого место для тела устраивалось в виде выступа, или ниши, высеченной в стене и увенчанной аркою. Так как такого рода гроты устраивались с нависшей стороны утеса, то вход в них находился на уровне земли; вместо двери вход обыкновенно заваливали большим тяжелым камнем. В такой пещере и положили тело Иисуса; к входу в нее прикатали камень и условились вернуться

<sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Указ. соч., с. 323–324.

<sup>6</sup> Там же, с. 340.

для более полного погребения»<sup>7</sup>. Картина Гольбейна мл. может показаться историческим документом, так как якобы отражает «историю», ту, что действительно могла случиться. Образ «мертвого тела Христа» раздваивается: он и символ События (Воскресения) и зеркало-картина (Реального), то есть реалистическое изображение эпизода из христианской истории. Картина-зеркало: именно благодаря механистичности отображения, фотографичности, стала возможна иллюзия физического присутствия «мертвого тела Христа». Получается, что истинный Иисус Христос, Христос-воскресающий исчезает, оставляя после себя мертвое тело, словно никакого Воскресения не было, а была лишь человеческая смерть на кресте. Вот очаг неверия. Если есть зеркало, то нет Христа, ведь не может быть зеркала для События, отменяющего в один миг предыдущее состояние мира. В литературе Достоевского зеркало как раз и играет роль негативную: оно подтверждает резкое несоответствие внутреннего образа души внешнему облику. И, прежде всего, оно указывает на утрату эгоидентичности. Другими словами, зеркало – не метафора души, не условие самопознания или развития сознания, а некое безусловное свидетельство реальности происшедшего. Но правдоподобие нарушается. Ведь художник вообразил то, чего никто никогда не видел, и в тот момент времени, когда доступ к нему был закрыт. А для Достоевского всякое стремление пластически точно изобразить то, что нельзя изобразить, не уничтожив при этом его живую основу, ведет, в конечном итоге, к произволу вторжения в таинственные источники жизни, отказу от веры и пренебрежению нравственным законом. Нет ли в литературе Достоевского следов недостаточности им самим осознанного религиозно-реформационного импульса (кстати, чуждого православной ортодоксии)? Не отрицает ли он по причине мистического влияния, которое оказывает на него живописный комплекс Гольбейна мл. «Мертвое тело Христа» (да и на практику перевода визуальных знаков и символов в вербально-слуховые), вообще веру в визуально до-

<sup>7</sup> Ренан Э. Жизнь Иисуса. СПб.: «Изд-во М.В. Пирожкова», 1906, с. 338.

ступное, в явленность Образа? Не иконоборец ли он, не ищет ли он опоры в силе древнего запрета на изображение Бога<sup>8</sup>? Достаточно вспомнить о «тайне», «чуде» и «авторитете» из легенды о Великом Инквизиторе. Ведь именно Инквизитор пытается отговорить таинственного Посетителя (Христа) от Второго пришествия, от опасности быть поглощенным Его же собственным земным образом – давно растиражированным, обедненным, ставшим «мертвым», чье истинное назначение так и не понято людьми, утратившими веру, – полагая, что именно он и защищает образ Христа от его профанации в требованиях и надеждах толпы. Не предстает ли Великий Инквизитор последним хранителем Образа, ведь он управляет его Неизобразимым, без чего вера в Спасение не имела бы смысла?

### БОГ-ЭПИЛЕПТИК

Достоевский продолжает ставить новые вопросы, усиливающие сомнения в вере. Не был ли Христос-Спаситель просто эпилептиком? Ведь его предсмертный крик удивительно схож с криком эпилептика, достигающего пароксизма в припадке, и как будто об этом же говорят свидетели «казни»:

«– Но что казнь на кресте рассудок расстраивает. А он и рассудок победил. Что ж, это чудо?»

– Конечно, чудо, а впрочем...

– Что?

– Был, впрочем, ужасный крик.

– Какой?

<sup>8</sup> Разработка темы отвращения была предпринята мною в книге «Мастерская визуальной антропологии» (М.: «Художественный журнал», 2000). См. также недавно переведенные тексты Ю. Кристевой: Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: «Алетейя», 2003; и работу: *Kristeva J. Holbein's Dead Christ.* – In: *Fragments for a History of the Human Body. Part One.* New York: Zone, 1989, pp. 240–269.

– Элой! Элой!

– Так это затмение.

– Не знаю – но это ужасный крик.

Рассказ о базельском Holbein Христе»<sup>9</sup>.

И как может быть наделено святостью это бьющееся в эпилептическом припадке тело князя-идиота, ведь его невозможно видеть без ужаса и содрогания? «Известно, что припадки эпилепсии, собственно, сама падучая, приходят мгновенно. В это мгновение вдруг чрезвычайно искажается лицо, особенно взгляд. Конвульсии и судороги овладевают всем телом и всеми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает все человеческое, и никак невозможно, по крайней мере, очень трудно, наблюдателю допустить, что это кричит этот же самый человек. Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека. Многие, по крайней мере, изъясняли так свое впечатление, на многих же вид человека в падучей производит решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое»<sup>10</sup>. Чем, собственно, «мертвое тело» Христа отличается от тела эпилептика, искаленного божественной силой? Если же эпилепсия – это болезнь священная и для избранных Богом, то ее следует рассматривать как прямое подражание Богу, именно прямое, ничем не опосредованное. Всякая дерзкая попытка уподобиться Богу достойна жуткой кары. Переживание полного и совершенного счастья в мгновении припадка – свидетельство чудесного соприкосновения с бытием Бога – наказывается глубокой амнезией. Не здесь ли узкие врата в рай, но эпилептический? Вот почему, возвращаясь из своего путешествия, «святой идиот» князь Мышкин ничего не помнит.

<sup>9</sup> Это один из диалогов, которые Достоевский хотел ввести в основной текст романа «Идиот», работавшая тему «мертвого Христа» по Гольбейну мл. (*Достоевский Ф.М. ПСС. Т. 9 («Идиот». Рукописные редакции).* Л.: «Наука», 1974, с. 184).

<sup>10</sup> *Достоевский Ф.М. ПСС. Т. 8 («Идиот»),* с. 195.

## TODTENTANZ, ИЛИ ЦЕННОСТЬ ТРУПА

Итак, самоотрицание, заключенное в образе «мертвого Христа», разрушает принципы христианской иконографии. Паскаль говорит нам об иносказании, отвергая всякое изображение События. Ведь если Он мертв и, действительно, перед нами т р у п, то разве мог бы Он воскреснуть? Другими словами, если мы будем говорить о Воскресении как о Чуде и Событии (все разом изменившем в этом мире), то в таком случае любое изображение в чем-то кощунственно. Событие столь удивительно и велико, что никакой художник не в силах его «представить», как оно есть в себе. А Событие это, как мы знаем, – не повседневное и не вызвано к жизни понятными причинно-следственными обстоятельствами. Между телом, ужасающим своей косностью, признаками распада и духовным образом нет никакого соответствия; тело всегда направлено против духовного, оно – темница, склеп и тяжесть, а духовное всеми силами воли отрицает в аскетике телесное господство, обретает легкость, возносится... Мало того, что Христос помещается в нишу, узкую и тесную гробницу, он еще и мертв. Образ Христа в изображении Гольбейна мл. лишается сакральной ауры и более не может быть символом чего-то высшего (того же Воскресения), как, впрочем, и визуальным знаком некоей достоверной реальности, толкуемой на основе исторических свидетельств. В противном случае надо признать, что в гробнице, где в полной тьме лежит тело Христа и где как будто не должно быть никого, мы находим модель, художника и нас, зрителей. Уж мы-то сможем восстановить историческую память и узнать, как действительно было дело, – оказаться в том же пространстве, в котором пребывает Иисус Христос, и даже быть причастными Его земным мукам, включая смерть. Мы могли бы коснуться сводов пещеры, ощутить тлен мертвого тела, увидеть раны и смертный холод, затем возвратиться к самой казни и снова испытать все муки и гибель, всю боль в таком вот ретроспективном пробеге нашего воображения.

Известно, что Гольбейн мл. писал Христа с утопленника. Невыносимый для человеческого взгляда изъян священного – «труп

Бога»: не просто измученное тело, а мертвое, как может быть мертвым только человеческое тело, вступившее в состояние распада. Трудно объяснить, что же произошло на рубеже завершающих веков средневековья и эпохи Возрождения, почему наиболее частым изображением отношения человека к Богу стало отношение человека к собственной смерти. Вот это появление феномена «собственной смерти» и есть центральный момент в духовной эволюции европейской цивилизации (время приблизительно с середины XIV по XVII век включительно). «Смерть себя» как новейшее событие, давшее начало процессу обезбоживания мира и становления европейской субъективности<sup>11</sup>. Предреформационная эпоха в Европе характеризуется резким упадком веры и ослаблением в целом влияния католической Церкви на общество. Действительно, и это отмечается практически всеми историками, появляется совершенно иная христианская иконография – иконография «мертвого Христа» (не «Христа страдающего, претерпевающего муки»). И она вписывается в тогдашнюю традицию плясок смерти. Гольбейн мл. создает серию рисунков, посвященных Todtentanz с прекрасным названием «Призрачные и причудливые образы Смерти, столь изысканно нарисованные, сколь и искусно придуманные» (1538), более позднее произведение, чем «Toter Christus» (1521). Наступление эпохи Нового времени не могло не сопровождаться решающими изменениями в развитии западноевропейской индивидуальности. Разве были бы возможны Декарт и Паскаль, Леонардо и Дюрер, если бы эти изменения не состоялись? Тематика трупа, или тела, отторгнутого от души, тела индивидуального, твоего/моего тела возникает именно в эту эпоху. Значение смерти растет, начинает заслонять веру в Бога и искупление (Страшный суд и Воскресение всех); смерть обращает свою «речь» к тому единственному, кто теперь, пораженный ее силой, преследуемый страхом, может слышать ее хорошо. Ведь ему предстоит сначала лично умереть, и как! – прежде чем воскреснуть, да воскреснуть не со всеми вместе, а снова отдельно. Тема символики общего христианского Страшного суда и Воскре-

<sup>11</sup> Ариес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: «Прогресс», 1992, с. 341–342.

сения уходит в сторону, замещаясь совершенно иной: темой телесного распада. Но почему? Превосходство смерти, доминирование в культуре и изобразительном искусстве этих веков образа полурасложившегося трупа объясняют множеством одновременно действующих причин (ни одна из которых не была определяющей). Наиболее вероятно, что это результат общего действия трех основных производящих причин: войн, голода и чумы<sup>12</sup>. Иконография мертвого указывает на повседневную близость смерти: «В любое мгновение, как можно ближе к тебе, вот здесь, – вот и ты!» Полная сакрализация страха перед смертью. Именно Черная смерть смяла веру, Божий страх перестал играть воспитательную роль в смягчении нравов и установлении норм морали, раз смерть уже действует с непредставимой силой и мощью. Чума и перепроизводство трупов. Литература и поэзия всегда чувствовали на себе жуткую тяжесть приходящих бедствий, подобных Черной смерти<sup>13</sup>. В русской литературе образы таких бедствий можно найти прежде всего у Пушкина: «Пир во время чумы» и «Медный всадник». Чума не просто убивает, она к тому

<sup>12</sup> Хотя другие историки полагают, что влияние бедствий и эпидемий на религиозную жизнь того времени не столь катастрофично. О том, как правильно расположить друг по отношению к другу «производящие причины», см.: *Делюмо Ж.* Грех и страх. Екатеринбург: «Изд-во Уральского университета», 2003, с. 124–129.

<sup>13</sup> Чума – это метафора крайности в человеческих отношениях, образ эскалирующего насилия, охватывающего волной все сообщество, пытающегося разрешить миметический кризис. Но что такое миметический кризис? Он наступает, когда задерживается или прекращается обмен миметическими формами или нарушаются естественные, «реактивные» психические формы защиты. Время, когда насилие эскалирует и выходит за границы миметического контроля, есть полная анархия и смешение чувственных компонентов: насилие действует как чума, мгновенно распространяясь по человеческому сообществу. В книге «Надзирать и наказывать» М. Фуко демонстрирует появление в XVII–XVIII веках нетрадиционного типа насилия, построенного уже не на факторе смерти, а на правилах исключения и изоляции (для того чтобы эффективно сдерживать распространение чумы, поселение объявляется на осадном положении; при организации чумного лагеря начинает применяться дисциплинарная техника, необходимая для того, чтобы устранить распространение болезни). Всякое нарушение карается смертью, но смерть здесь не конкурирует со страхом перед заражением, она – лишь крайняя ме-

же и уродует тела, ускоряя процесс разложения, вызывает сильнейшее эмоциональное возбуждение у свидетелей, вероятных жертв заражения. Однако чума – всего лишь метафора, позволяющая нам понять, как действует эта страшная болезнь, производящая недифференцированные состояния органической материи (прежде всего человеческих тел). Другими словами, чума и есть то жуткое насилие, безличное и никому не подвластное, которое буквально разрывает тела. Чума распространяется как всполох, она уничтожает все различия, все разнообразие органической жизни: наиболее жестокая форма насильственного действия. Но самое главное – это скорость, с какой чума движется, пожирая все живое, утверждая эстетику трупа, культ самой Смерти.

## ОТНОШЕНИЕ К СМЕРТИ

Рогожин и князь Мышкин проводят ночь у трупа Настасьи Филипповны. Труп повесившегося Ставрогина; этот герой и прежде был для Достоевского «отвратительно красивой» куклой, показавшейся позднее А. Жиду чистой энергией насилия. В рассказе «Бобок» тема «обнажимся!» резонирует с кладбищенским трупным разложением, хотя физиологический акцент несколько смазан и не столь развит. Но самое интересное то, что свидетель подслуши-

ра контроля за поведением населения; постоянно действующим является механизм дифференциации человеческой массы. На основе иерархии критериев (ради отделения еще здоровых от уже больных) Арто переворачивает клиническую ситуацию использования метафоры чумы. Ему чума представляется чем-то вроде теста на пригодность к высшей жизни, более того – Последним судом, где наконец-то совершается подлинный отбор между праведниками и грешниками. Ведь чума поражает не всех, многие не только выживают, но и не заболевают вовсе – даже тогда, когда находятся в самом очаге заражения. Далее: оказывается, что чума поражает именно те органы, которые естественно связаны с духовным содержанием человеческого опыта (только легкие и мозг). Отсюда неожиданный вывод: чума (как и искусство) проявляет скованные в нас силы конфликта, чума – это невидимая болезнь, которая постоянно провоцирует рецидивы, не давая организму замкнуться в какой-нибудь конечной, нейтральной форме.

вает разговоры мертвых (оказывается, что состояние души находится вне пределов влияния со стороны тела, уже разложившегося). Труп старца Зосимы играет важную роль в укреплении сил веры без опоры на чудо (главка в «Братьях Карамазовых» под названием «Старец пропах»). А эти нескончаемые упоминания о жутких травмах маленьких детей, об унижаемых, развращаемых, насилуемых мальчиках и девочках (пометка в рукописи: «Повесившийся мальчик»). Описаний мертвого нет, но его знак как знак высшей интенсивности жизни постоянно используется в качестве мощного эмоционального ресурса. Смерть у Достоевского неизобразима, потому что она ничья и не является предметом глубокой индивидуальной рефлексии. М. Бахтин вводит различие между манерой письма Достоевского и Толстого на основании их отношения к смерти<sup>14</sup>. Так, он полагает, что для Толстого авторская монологическая позиция имеет абсолютное преимущество. Автор, скрытый за повествовательной канвой, управляет всем этим миром и имеет в своем распоряжении то, что Бахтин называет смысловым избытком, то есть возможностью как расширять повествование, так и сокращать, вводя новые причины, логические средства и пр. Это все верно и справедливо. В чем Бахтин недостаточно точен, так это в убеждении, что Достоевский имеет критически осмысленное отношение к смерти, что он «знает о ней». В отличие от мирских, пластически и физически достоверных персонажей Толстого, герои Достоевского представляют собой лишь фикс-идеи, они – не живые и индивидуально характеризующие лица; естественно, обсуждать их историю жизни (рождение/смерть) нет нужды. Казалось бы, Достоевский пишет историю семьи Карамазовых, но это вовсе не история, а происходящее сейчас-и-здесь событие; встреча «братьев», случайная и «роковая»; наконец, это развернутый судебный очерк об «убийстве отца детьми», пространственный и запутанный. Нет смерти и нет отношения к ней, но есть всеми замечаемая эротика оскорбляемого, изуродованного и уни-

<sup>14</sup> См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Художественная литература», 1963, с. 93–98; его же: Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979, с. 314–316, 326.

жаемого тела, преданного насилию. Не смерть здесь в центре, а насилие. Смерть не является событием, она отделяется от насилия и не имеет никакой индивидуальной характеристики. Интересно, что плоть человеческая – также вне индивидуальных отличий. Присмотритесь, и вы признаете в литературе Достоевского обреченность телесного начала; его единственный эквивалент – оскорбленная, униженная, отвращаемая плоть. Поэтому так часто ответной реакцией на приниженность плоти является выброс возвышенных, идеальных чувств. «Мертвое тело Христа» не может быть представлено с точки зрения естественного процесса разложения, то есть теперь это иная плоть, сакральная – не природная преграда, а свидетельство Воскресения: полный отказ от телесно представимых (пространственно ощущаемых) зрительных образов. Плоть невидима, она стала духом; одухотворенность униженной, оскорбленной, «рабской» плоти.

Таким образом, телесность у Достоевского скрыта, спрятана, в то время как у Толстого она выходит на первый план и все определяет. Для Достоевского самым травматичным в картине Гольбейна мл. является то, что Христос представлен как «труп», то есть не просто мертв, как бывает человек, ушедший из жизни; Его тело – а оно же много ценнее, чем сама Природа, – унижено чудовищным насилием, оставившим после себя ужасные следы казни, – увидев это, разве можно еще думать о Воскресении, новой плоти, плоти святой<sup>15</sup>? Это насилие отыгрывается в авторской жестокости. Именно поэтому, и порой справедливо, видят в Достоевском «русского маркиза де Сада».

Вот это феноменальное «живое» тело оказывается единственным препятствием, которое необходимо преодолеть ради идеи другой

<sup>15</sup> В рассказе Л. Андреева «Елеазар» (подражание апокрифам Ренана) воскресший возвращается в мир, облаченный в мертвую плоть. Безумие пережитой смерти отпечталось на его облике, и от этого нельзя освободиться – тем самым заново обрести жизнь, которая была прежде, до смерти и воскресения (см.: Андреев Л. Полное собрание сочинений. Т. 3. СПб.: «Изд-во А.Ф. Маркса», 1913).



плоти. Все действие разворачивается в двух пределах: плоть святая и плоть грешная, оскорбленная и униженная, взаимно превращаются. Другими словами, нет срединного, обыденно явленного, посюстороннего образа тела – есть только плоть, некая вибрирующая субстанция, определяемая порывами желания и страсти, и есть идеальная чувственность, духовность, дух, и сходятся эти крайние пределы лишь для того, чтобы еще сильнее оттолкнуться: пределы телесной трансгрессии. Что означает подобное, как у Достоевского, отношение к смерти? Может быть, умирает что (а не кто)? Не бессмертная же душа, а тело – этот отпущенный всем дар чувственной жизни – прекращает свое существование. Поэтому при сравнении литератур Толстого и Достоевского желательно интерпретировать смерть в двух режимах. Смерть как знак-индекс, указывающий на явление моего/твоего тела со своими жестами, физиогномикой, привычками и «историей», и это смерть субъективная, отнесенная к становлению экзистенциально целостной личности. Эту проблематику смерти прекрасно чувствовали М. Пруст и Л. Толстой. Тот же режим письма, который свойственен литературе Достоевского, скорее ставит под сомнение значение смерти, у него «никто не умирает». А не умирает потому, что ни один персонаж не получил отдельной живой формы, не сложился в границах диалектики отношений моего/твоего тела. Внетелесная функция обезличивает, деперсонализует персонаж, утверждает его безразличие к жизни (вне выговариваемой идеи и мысли). Герой Достоевского живет, пока говорит (подает голос), и не умирает, пока принадлежит тому, что говорится. За звучащими потоками речи, наполняющими страницы его романов и повестей, нет даже самого слабого индивидуально организованного «я», которое сопротивлялось бы сознанию Другого. Всякое само-сознание, не приводящее сознющего к сознанию Другого, ведет к «обособлению» и смерти личности. Как известно, Достоевский крайне негативно относился к понятию сознания<sup>16</sup>. Бахтин вынужден допустить в качестве

<sup>16</sup> Позже, в основном тексте, мы вновь вернемся к обсуждению этой проблемы.

равного противника смерти «сознание» (и «самосознание»): оно не может быть завершено, ибо всегда соотнесено с другим (сознанием), не одно, всегда в других и поэтому бессмертно.

## УЖАС ПРИКОСНОВЕНИЯ

*Piccola bestia, – умирают от тарантула вовсе нечасто.*  
Ф. Достоевский

Слышим, буквально по дрожи собственной кожи ощущаем близость этого ужасного существа. Отвратительный образ ядовитого насекомого, «гадины», похожей на скорпиона: «блеск коричневой скорлупы», «трескучий шелест», «движение ядовитых игл», «вибрация хвоста», «необычная быстрота» – все это психомиметические punctum'ы, порождающие чувство отвращения, подлинного ужаса перед прикосновением (не столько даже боязнь прямой атаки). Умение исчезать/появляться: жертва ужаса не видит, куда скрывается животное, ведь оно способно занять любое место в сновидном пространстве. Это особого рода движение, которым обладают нечистые существа, и оно не соответствует никакой природной стихии: эти существа ползают, но не летают, они могут плавать, но не быть рыбами, летать, но не быть птицами и т.п., – движение промежуточное, лишенное определенности вида. Вот почему существа такого рода вызывают ужас, который смешивается с чувством омерзения и отвращения. «Всякий класс тварей, не имеющих приспособлений для правильного, соответствующего их среде, типа передвижения, противоречит святости»<sup>17</sup>. Комнатное чудовище – актуализация страха. Дневной образ проясняется ночным (явь – сном). Сновидный тарантул – открытая форма страха, днем она может получить выход в виде беспокойства и тревоги и в более сильных переживаниях, но сам образ со-

<sup>17</sup> Дуглас М. Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу. М.: «Канон Пресс-Ц», «Кучково поле», 2000, с. 91.

крыт, затушеван в других оболочках повседневного (риторических, образных, символических)<sup>18</sup>. Причудливый состав единого чувства: отвращение/гадливость, страх перед вкусом, анонимность и тайна, насилие и эротика.

Вот так мог бы выглядеть этот тарантул (с одной поправкой: по описаниям Достоевского этот «зверь» все-таки ближе не к пауку-тарантулу, а к обычному «большому» скорпиону, что-то среднее между индийским скорпионом, с более темной окраской и наиболее опасным для человека, *Ptalamnaeus fulvipes*, и карпатским, *Euscorpius scarpaticus*): Достоевский забирается на стул, чтобы рассмотреть картину поближе, почти коснуться... Как будто хотел что-то разглядеть, в чем сомневался и чему еще не верил. В романе «Идиот» мы найдем подробнейшее описание трупа мертвого Христа. А это значит, той могущественной силы, силы Природы, которую превозмочь не может даже Иисус Христос, самое совершенное существо. И эта сила распада – демоническая: смотреть на Христа, но видеть за Его образом огромного тарантула, «темное и немое существо», вызывающее одну реакцию – ужаса и отвращения. Это не значит, что идеальный образ Бога исчезает, но диалектическое взаимодействие образов разрушается, открывая между ними непроходимую пропасть. В литературе Достоевского мы находим персонажей, словно связанных одной нитью, переходящих из романа в роман, будто «недоделанных», не исполнивших своей миссии: люди-тарантулы, персонажи «вселенского Зла». Достоевский относит их к особому виду «красных жучков»: Рогожин («Идиот»), Ставрогин («Бесы»), Версилов

<sup>18</sup> Какая-то таинственная нить связывает Ницше с Достоевским. Во всяком случае, тема тарантула близка и немецкому мыслителю. Тарантул – это образ «черной зависти и мести», зооформа рессентимента, тех злопамятных и завистливых, вечно мстящих существ, которые являют собой прекрасные образцы нигилистической идеи. У Ницше всякий человек-тарантул («стадный», реактивный тип) – прежде всего фигура мировой политики. (См.: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. М.: «Изд-во МГУ», 1990, с. 86–89; *Nietzsche F. Gesammelte Werke. Bd. 7* («Also sprach Zarathustra»). München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1970, SS. 81–84.)

(«Подросток»), Свидригайлов («Преступление и наказание»), Карамазов-отец («Братья Карамазовы»). Соблазнять... чудовищностью, не прятать, наоборот – выпячивать, объявлять, демонстрировать свою стихийную силу и вместе с тем совершать другие поступки как будто под влиянием высшего нравственного идеала: «Думать о хищном типе. Как можно более сознания во зле. Знаю, что зло, и раскаиваюсь, но делаю рядом с великими порывами. Можно так: две деятельности в одно и то же время; в одной (с одними людьми) деятельности он великий праведник, от всего сердца, возвышается духом и радуется своей деятельности в бесконечном умилении. В другой деятельности – страшный преступник, лгун и развратник (с другими людьми). Один же с собой на то и другое смотрит с высокомерием и унынием, отдаляет решение, махая рукой. Увлечен страстью. Здесь – страсть, с которой не может и не хочет бороться. Там – идеал его очищающий и подвиг умиления, и умилительной деятельности»<sup>19</sup>. Таким образом, картина Гольбейна мл. «Мертвое тело Христа» должна стать средним термином между двумя членами уравнения, синтезом крайностей, но получается наоборот: она совмещает в себе несовместимое и вне синтеза. Первоначальный природный ужас подвергает драматичной проверке веру в божественное начало. Подражательная активность вытесняется из созерцания мертвого Христа, вместо нее появляется сновидная форма реальности, близкая акустической галлюцинации. Не примиренная в «третьем», реальность требует компенсаторного сдвига, и Достоевский находит его в сновидных трансах и грезах.

<sup>19</sup> Ф.М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. М.: «Наука», 1965, с. 62. Надо заметить, что термин «жучок» применяется Достоевским не только к «хищному типу» и не только к особям мужского пола, но также к женщинам или ко всяким явлениям характера, где существует эта раздвоенность между страстью холодной и горячей, непосредственной: иногда похожей на проявление нравственного чувства, «искренности», а на самом деле открывающей беспредельную звериную силу.

Здесь трудно избежать сопоставления с хорошо известным образом в мировой литературе: я имею в виду чудовищного жука из новеллы Ф. Кафки «Превращение». В. Набоков попытался дать нам изображение этого жука<sup>20</sup>. Поэтому сравнение было бы и уместно и продуктивно для нашего анализа, тем более что «жук» Кафки имеет литературное родство с «тарантулом» Достоевского. Правда, в отличие от Кафки (для которого сама проблема превращения стала настоящей драмой бытия), становление жуком – не метафора, не чудо, невозможное и редкое, а простая обыденность того, что может реально случиться со всяким. Ужас читающих Кафку – ужас нутрянной; действие негативного мимесиса, некогда описанного Т. Адорно при разборе литературы Кафки, здесь очевидно. И только примерив на себя роль Замзы-жука, предавшись этой судьбе, мы в силах начать чтение. Описание реальности идет из этого «писка» и «скрежета» изуродованного существа, когда-то имевшего человеческое имя Грегор Замза. Литература Кафки не относится к жанру реализованных метафор, события, им описываемые, лишены символического значения (или, во всяком случае, символическая интерпретация возможна только *post festum*). У Достоевского все построено на сигналах, указывающих на степень условности того, что привиделось во сне-кошмаре Ипполиту, герою романа «Идиот». И главное не то, что я могу принять форму ужасного насекомого, а что это «жуткое существо» может меня заразить страхом, вынести который невозможно. Достоев-

<sup>20</sup> Попытка Набокова определить, что это за насекомое, которым стал Грегор Замза, как мне кажется, не совсем удачна. Нарисованный им жук, в отличие от тарантула Достоевского и Ницше, не полон яда и мщения, его неуклюжесть, одомашненность и почти неуместность бросаются в глаза (во всяком случае, нас не удивляет и не страшит такое превращение). Может быть, это действительно майский жук, с полураскрытыми крыльями, всегда готовый к полету, о чем, как с иронией полагает Набоков, Кафка не знал. (См.: *Набоков В.Н.* Лекции по зарубежной литературе. М.: «Независимая газета», 1996, с. 335–336.) Иногда теплой весной неисчислимые массы насекомых вдруг появляются в картофельных полях, рядом с жильем, угрожают бедствием нашему поселку. Дети собирают жуков в коробочки, малые и большие, чтобы слушать, приложив ухо, их скреб и настоящие мелодии жужжания.

ский пытается изобразить страх в его полностью овеществленной, актуально зримой форме, чтобы хоть как-то погасить нарастающий ужас перед бесформенным, «нечистым», отвратительным и опасным. Шок от возможности прикосновения выходит на первый план. Правда, боязнь заражения надо понимать много шире. Ведь чудовище-тарантул – не только насекомое, обладающее смертельным ядом, но и образ бездушной Природы, неподвластной человеку, тем более если тот ослабел и потерял веру. И наконец, явление в наших снах таких чудовищных существ само по себе есть знак нарушения высшего нравственного Закона. Сновидение, поглощенное такого рода кошмаром, – свидетельство изгнания и отверженности сновидца<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Возможность самоубийства мотивируется Ипполитом как следствие унижающего воздействия сновидений-кошмаров; тот, чей сон претерпевает подобное, не имеет права жить далее.