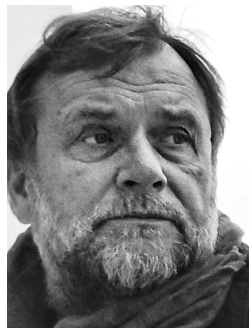




**АЛЕКСАНДР ЧЕРНОГЛАЗОВ**

Филолог, переводчик



### **ПОКРОВ, РАСКИНУТЫЙ НАД БЕЗДНОЙ**

Поездка в Неаполь дарит много удивительных впечатлений. Но поводом для этой заметки стала не одна вещь, а две. Точнее, мотив, объединяющий два, казалось бы, ни в чём не сходных сюжета, два произведения, отделённые друг от друга тысячами лет, но рождённые при этом на одной почве и принадлежащие, по сути дела, одной, нашей с вами, выросшей на почве средиземноморья, культуре. Я имею в виду мотив покровы.

Покров немедленно ассоциируется с тайной — и действительно, первое произведение, меня поразившее, тайне тезоименито: это прославленная вила Таинств, вила Мистерий, расположенная неподалёку от стен древней Помпеи. Росписи этой виллы широко известны и многократно описаны, хотя сюжет их до сих пор остаётся тайной, загадкой. Так или иначе, речь идёт о посвящении — будь то посвящение девушки в таинство брака или посвящение в мистерии Диониса-Вакха, знаменитые вакханалии.

Фрески занимают три стены одного из помещений античной виллы. Фигуры, изображённые порою в бурном движении, экспрессивны, но при этом подчёркнуто иератичны: их порыв неизменно застывает в выразительном, исполненном смысла жесте.

Перед нами своего рода зрелище, спектакль, ритуальное действо, где повествование последовательно развивается справа налево: мальчик (возможно, юный Дионис, о чём свидетельствует его нагота) читает текст ритуала; приносится жертва Деметре; играют на лире и флейте Силен и юные



Фрагмент фрески Виллы Мистерий.  
Помпеи. II–I в. до н. э.

пастухи, и только в дальнем от зрителя конце боковой стены мы становимся свидетелями — не самого таинства, нет, а его очевидца: перед нами фигура, застывшая в жесте ужаса перед увиденной ею сценой.

Сама эта сцена развивается на фронтальной стене. В первом эпизоде божество ещё скрыто, и наблюдаем его опять же не мы, а один из персонажей, юноша, которому Силен даёт пить из кувшина. Другой юноша, стоящий у него за спиной, держит над ним страшную маску, которую

первый должен увидеть на дне сосуда и, увидав, ужаснуться. Мы знаем, однако, что это откровение, эта псевдоэпифания искусно подстроена вторым юношей и Силеном: первый юноша становится жертвой обмана. Всё это придает сцене недвусмысленный характер надувательства, фарса, розыгрыша.

Само божество, Вакх, или Дионис, предстаёт перед нами уже в следующем эпизоде, в центре фронтальной стены. Изображение сохранилось не полностью, но божество сидит, развалившись, в ногах у женщины, которую учёные идентифицируют как его невесту или его мать. Женщина восседает на троне в царственной позе — доминирует здесь на первый взгляд именно она. Полуобнажённый Дионис пьян, он выпустил тирс из рук, с ноги его свалилась сандалия, глаза закатились, на зрителя смотрят его широко раскрытые ноздри. Как бы ни толковали исследователи этот сюжет, ясно, что божество, которому посвящён описанный на стенах помещения культ, предстаёт здесь хмельным и весёлым: дионисийский экстаз оборачивается беззаботной пирушкой. Эпифания являет нам не «Диониса в силах», как можно было бы ожидать, а божество легкомысленное, напрочь лишённое какого бы то ни было достоинства, пафоса и торжественности — не трагический, а скорее комический персонаж, эпикурейский небожитель, которому до происходящего на земле мало дела. Центральная мужская фигура цикла оказывается пьяницей, сидящим у колен женщины. Создаётся впечатление, что сцена продолжает, подхватывает мотив фарса, который

разыгрывается в предшествующем ей эпизоде. Навряд ли вызывает она тот ужас, что наблюдали мы раньше в женской фигуре, пытающейся укрыться плащом от страшного зрелища.

Зато поистине драматичным оказывается следующая сцена, где и совершается, по-видимому, главное ритуальное действо: стоящая на коленях девушка приподымает покров над стоящим в плетёной корзине вертикальным предметом, который большинством исследователей идентифицируется как фаллос, центральный объект как в дионисийских таинствах, так и в ритуалах посвящения новобрачной. Им-то и спровоцирован, вероятно, жест ужаса, ибо прямо над поднимающей покров девушкой возвышается фигура женского крылатого демона, занёсшего над девушкой розгу. Здесь драматическая кульминация ритуала, — здесь и в дальнейшей сцене, где девушка спасается от бича в объятиях другого женского персонажа, в то время как обнажённая женщина рядом с ней кружится в вакхическом танце, а другая, на заднем плане, несёт (не у Диониса ли похищенный?) тирс. Затем драматизм вновь снижается: мы видим сидящую фигуру женщины перед зеркалом, возможно Венеру, которой служанка расчёсывает волосы, и далее другую сидящую фигуру, которую многие учёные считают хозяйкой дома, а иные — той же девушкой, но уже после посвящения её в таинства, то есть становления женщиной.

Как видим, в этом красочном спектакле переплетены друг с другом и в то же время чётко различимы две линии: серьёзная и пародийная, трагическая и комическая. Не случайно на фреске фронтальной стены не один, а два фокуса, расположенных симметрично слева и справа от центра: слева фигура пьяного Диониса в ногах у матери или супруги, а справа девушка, приподнимающая покров над фаллосом. К первой, серьёзной, линии принадлежат сцены чтения, приношения Деметре, испуганная девушка, фаллос, бичевание, танец. Ко второй — фигуры Силенов, сцена с гаданием на дне сосуда и фигура разутого и выронившего тирс Диониса. Персонажи серьёзной, трагической линии —



Фрагмент фрески Виллы Мистерий. Помпеи. II–I в. до н. э.

преимущественно женщины, в то время как комические персонажи — мужского пола. Сплетённые изобразительно в одном сюжете, они должны быть соединены и по смыслу. Как именно, мы и попробуем сейчас разобраться.

Мы не претендуем здесь, разумеется, на разгадку сюжета в целом, нас интересует здесь лишь один его, хотя и главный, мотив — мотив покрыва. То, что за ним скрывается, и есть, собственно говоря, мистерия — тайна, о посвящении в которую и повествует цикл в целом. Истина по-гречески — это *алетейя*, несокрытое. Под покрывом находится истина, на поиски которой и отправляется девушка, героиня этого античного комикса.

Ответ, казалось бы, известен заранее — все исследователи согласны, что речь идёт о фаллосе, он-то и выступает здесь в роли истины. Дело касается, так или иначе, свадебного ритуала и связанных с ним религиозных обрядов. Многие из них описаны, и обнажение фаллоса являлось в них центральным моментом. Не случайно персонажи, которые участвуют в сцене с покрывом, застыли вокруг него, словно замороженные, зачарованные: именно словом *fascinum* именовали римляне фаллос. Все вместе они словно иллюстрируют гамму чувств, которую этот акт вызывает: испуг (девушка, заслоняющая в страхе лицо), желание (девушка, приподнимающая покров), боль (девушка, подвергаемая бичеванию), восторг (девушка в вакхическом танце). Аффекты эти легко объясняются: речь идёт о девушке, приподнимающей покров над тайной собственного желания. Желание это, объясняют нам современные психоаналитики, — это желание Другого, воплощённого для нас матерью: именно её желание стремимся мы разгадать, чтобы найти ключ к тому, что желаем мы сами. Фаллос и оказывается этим ключом: отцовский фаллос, гипотетический предмет желания матери, становится объектом желания дочери — пресловутый эдипов комплекс и есть разрешение этого воображаемого соперничества. Тем же комплексом объясняется и амбивалентность связанных с этим соперничеством аффектов: страха и чувства вины, этих спутников желания. Здесь же возникает мотив женской «зависти к пенису», желание присвоить отцовский фаллос себе и сопутствующая ему тема кастрации. Можно её, кстати говоря, найти и на нашей фреске: тирс, выпавший из рук расслабленного и пьяного Вакха, фаллос в корзине и тот же тирс, появляющийся правее в руках у женщины в тёмных одеждах, позволяют толковать фреску как своего рода «похищение фаллоса»: отцовский фаллос, став добычей девушки, её трофеем, позволяет ей стать для матери предметом желания. Аффекты, которые живописует фреска, связаны в этом случае с оскотлением отца: именно расчленение, оскотление мужского тела и было ритуалом запретных вакхических ритуалов, прелюдия к которым и изображена, возможно, на этой сцене.

Но всё это достаточно тривиально, и нам хотелось бы обратить внимание на вторую линию сюжета, комическую, мужскую. Чего пугается

пьющий из сосуда юноша? Истины, которую обнаруживает он на дне сосуда. Но ведь видит он отражение маски, которую держит над сосудом пособник Силена. Иначе говоря, истина эта — вовсе не истина, а маска, ложь, коварно внушённая ему Силеном и его сообщником, которые либо манипулируют им в своих целях, либо играют над ним злую шутку.

Не является ли эта сцена ключом к эпизоду с фаллосом? Хмельному Силену соответствует на ней пьяный Дионис. Девушка приподнимает покров над фаллосом, но все мы знаем, что фаллос это не настоящий, что это, в сущности, всего лишь большая игрушка, которую подбрасывает ей весёлый Дионис. Об этом же прежде читал ей что-то из свитка и обнажённый мальчик, — кстати говоря, тот же Дионис. Впрочем, вместо оракулов он мог бы с тем же успехом читать ей Фрейда или Лакана — результат был бы тот же самый. Важно, что девушка приготовилась увидеть истину, приподнять лежащий на ней покров, но то несокрытое, та *алетейя*, которую она под этим покровом находит, всего лишь игрушка, подброшенная туда мужчинами: людьми и богами, — игрушка, которая впредь и будет для неё истиной. Зачем они ей эту игрушку подсовывают? Ответ здесь прост: перед нами приготовление новобрачной к её новой роли. Символический фаллос, отвечающий на её вопрос о природе желания, служит тому, чтобы желание это нужным способом фокусировать, дать ему ту генитальную форму, которая рассматривается обществом, к которому она принадлежит, как норма. Покров, внушая ей, будто под ним лежит *несокрытое*, истина, на деле всего лишь ловушка, что-то вроде силка для птиц.

Вспоминается известная история о греческом живописце Паррасии, написавшем вместо картины скрывающий её занавес. Соперник попросил его открыть занавес, и был посрамлён: Паррасия признали в соревновании победителем. Но как не было за занавесом никакой картины, так не скрывается и фаллос за покровом на нашей фреске. Это всего лишь фантазия, подсказанная девушке, и нам, зрителям, людьми, богами, и книгами — всем тем, что мы заранее об этих таинствах уже узнали или прочли.

Итак, покров — это всего лишь ловушка. Наивно предполагать, что за ним скрывается истина, предмет желания. Это всего лишь обманка, силлок, куда желание девушки каждый раз, стремясь постичь истину, попадает. Мужчины — боги, люди, психоаналитики — любезно подбрасывают им нужный ответ. Не решаясь этот покров приподнять, девушка застыла не на пороге истины, нет, а на пороге падения — провала в бездну иллюзии, из которой ей уже никогда не выбраться. Выйдя замуж, она станет той самой римской матроной, госпожой дома, *доминой*, что любит себя в услужливо подставляемом ей амуром, ещё одним божеством-обманщиком, зеркале. Зеркале, где, поглощённая своим Я, она останется навсегда от своего желания отчуждена. Люди используют её, а боги посмеются над



ней, как уже смеётся над ней наш хмельной Вакх, это весёлое, циничное, поистине ницшеанское божество, смеющееся над мифом об истине как *несокрытом*. Настоящий фаллос, если он есть на фреске, остаётся при нём.

Перешагнём теперь через два тысячелетия и заглянем в крохотную церквушку Сан Северо, что кроется в одном из старых кварталов Неаполя. Возведённая в конце XVI века, она впоследствии, в середине XVIII столетия, была значительно перестроена и украшена неаполитанским аристократом, астрологом, учёным, литератором и масоном Раймондо де Сангро, князем Сан Северо.

В центре богато декорированного нефа капеллы находится скульптура работы Джузеппе Санмартино, изображающая мёртвое тело Христа под полупрозрачным покровом. Покров этот то прилегает к телу плотную, обнажившая открытые раны на ногах и ладонях, то ложится прихотливыми складками, скрадывая отдельные черты и объёмы. Обходя лежащую в центре капеллы статую и наблюдая игру света на складках мраморной ткани, трудно избавиться от впечатления, что скульптура на наших глазах оживает, что под покровом совершается некая таинственная алхимическая мутация, вершится, говоря словами поэта, таинственное дело, что мёртвое тело одушевлено пронизывающим его светом. Расположенная сейчас в центре храма на уровне пола, она должна была по первоначальному замыслу располагаться в подземелье, в крипте, усыпальнице князей Сан Северо, и подсвечиваться изобретённым самим Раймондо фосфоресцирующим составом, что многократно усилило бы магический эффект преображения и оживления камня светом.



Джузеппе Санмартино. Христос под плащаницей.  
1753. Капелла Сан-Северо. Неаполь

Мастер явно ставил себе задачу реалистически передать формы скрытого под лёгкой тканью тела, и с этой технической задачей он виртуозно справился. Но какая была его художественная задача? Что скрывает от нас или что являет нам скрывающий тело Христа прозрачный покров?

Здесь, как и на вилле Мистерий, скрытая под покровом фигура находится в культовом, мистериальном пространстве, пространстве тайны. В роли посвящаемых

в эти таинства выступаем, однако, входя в пространство капеллы и приближаясь к загадочной, простёртой в её центре фигуре, мы сами.

Присутствует здесь, хотя невидимо, и фигура матери. Дело в том, что посвящена капелла Пьете, то есть Божией Матери, оплакивающей умершего Иисуса — того, чьё тело лежит теперь перед нами.

Церковь, сообщество верующих, молящихся в этом храме, является символически Невестой Христовой, а Он, в свою очередь, становится символически её Женихом. Это общехристианская символика, принятая как в Западной, так и Восточной Церквях: она красной нитью проходит через всю христианскую гимнографию.

Все три элемента, таким образом, налицо: фигура под покрывалом, невеста, идущая к жениху, и мать, у которой ищет она ответ на тайну своего желания, пытаюсь понять, что влечёт её ко Христу.

А влечение это, безусловно, есть. Человеческая душа — христианка, писал Тертуллиан, имея, очевидно, в виду, что она по природе своей тянется ко Христу, вожделеет к нему, желает его, как невеста желает своего жениха. И за разгадкой этого желания обращается к матери.

Но Мать, к которому она в данном случае обращается, не знала мужа — это Матерь-Дева: представление о непорочном зачатии исключает фаллос из диалектики её желания. Чтобы показать эту диалектику нагляднее, я предлагаю обратиться к маленькому стихотворению английского поэта Ричарда Крэшо, своего рода комментарию к стиху 27 главы 11 Евангелия от Луки: *Блажено чрево носившее тя, и сосца, аже еси ссал.*

Звучит оно по-английски так:

*Suppose he had been tabled at thy teats,  
Thy hunger feels not what he eats.  
He'll have his teat ere long, the bloody one:  
The mother then must suck the son.*

Означает это приблизительно следующее: «Даже если он питался из твоих сосцов, твой голод не удовлетворится тем, чем питается он. Очень скоро он сам будет сосцом (или: у него будет сосок), и тогда мать будет сосать сына».

Стихотворение необычайно смело и выразительно. Ты воспитала сына, вскормив его молоком, говорит поэт. Но тебе самой нужно не молоко: твой голод не насытится этой пищей. Пройдёт немного времени и, распятый, он сам станет тем напоённым кровью сосцом, который напаяет тебя. Или: рана на его груди станет тем сосцом, из которого ты будешь пить его кровь.

Иными словами: ты питаешься только смертью своего сына. Твоё истинное желание — это его смерть, его кровь: только она может тебя спасти.

Поэт имеет в виду, очевидно, святое причастие, в котором верующие приобщаются Его плоти и крови.

Но то место, из которого эта кровь истекает, названа поэтом сосцом, и потому ассоциируется не с мёртвым, а именно с живым телом. Сын нужен матери живым: источник жизни не может быть мёртв. Иными словами, сын, на которого здесь, в отсутствие отца, материнское желание замыкается, предстаёт для неё одновременно живым и мёртвым, напоая мать одновременно кровью и млеком.

Не случайно согласно традиции восточной Церкви в евхаристическую чашу добавляется перед причастием горячая вода, так называемая «теплота», знаменующая теплоту Святого Духа, которая не оставляет во гробе тело Христово.

Именно таким, одновременно живым и мёртвым, предстаёт Он и нам — тем, кто, входя в храм, становится таинником Его мистерий.

Ещё в Византии в начале VI века горячо обсуждался вопрос о том, было ли тело мёртвого Христа тленным или нетленным. Первоначально сформулированная монофизитами, проблема эта начинает затем обсуждаться и в православной среде. Решение её связано с представлениями о человеческой природе и соотношении этой природы с грехом. Христос, как известно, принял на себя человеческую природу всецело, кроме греха. Соответственно те, кто считал человеческую природу подверженной тлению (*танатолатрами*, *смертепоклонниками* нарекли их противники), почитали тленным и тело Христово — ярким художественным воплощением этого взгляда являются, например, изображения мёртвого Христа Гольбейном Младшим на картине в Базеле или Грюневальдом на распятии Изенгеймского алтаря, что хранится ныне в музее города Кольмара: перед нами покрытые язвами, тронутые разложением трупы.

Оппоненты их, прозванные, в свою очередь, *афтардокетами*, *нетленномнителями*, связывали смерть с грехом — для них безгрешное человеческое естество не подвержено тлению, а потому и плоть Христова, пусть мёртвая, остаётся нетленной. Что касается православных, то, считая тело человека подверженным тлению, и веруя, что тело это было Христом воспринято, они полагали, однако, что тление его было приостановлено соединением этого тела с божественной природой.

Тело Христа оказывается для них, таким образом, в состоянии, промежуточном между смертью как уходом души, с одной стороны, и смертью как тлением — с другой. Это мёртвое тело, но тело нетленное, увековеченное обитавшим в нём Словом, застывшее означающее обитавшей в нём жизни. Именно этой, принесённой на кресте в жертву плоти, мёртвой и одухотворённой одновременно, приобщаемся мы в таинстве причастия, о чём и свидетельствует добавляемая в чашу так называемая теплота.



Итак, душа-христианка, о которой пишет Тертуллиан, застывает в оцепенении перед телом Христа, желая одновременно Его смерти и Его жизни, жаждая напиться Его кровью и Его молоком. Не этому ли моменту отвечает удивительная скульптура из Сан Северо? Именно лежащий на теле Христа покров соответствует нашему расщеплённому, раздвоенному желанию видеть Христа одновременно живым и мёртвым, именно он заворачивает наше воображение, удерживая его на тонкой грани равновесия между жизнью и смертью.

Покров, таким образом, фиксирует желание в точке равновесия между двумя его взаимно несовместимыми сторонами. Перед нами не момент истины, который для желания, обречённого на раздвоенность, наступить не может, но и не торжество иллюзии, скрадывающей одну из сторон желания и дающей субъекту обманчивую надежду на цельность, которую называют счастьем.

Эту двусмысленность, характерную для барочного искусства вообще, очень точно определил в своей книге «Барочное слово» французский режиссёр и театральный деятель Эжен Грин (Eugène Green): «Барочный человек, деятельно трудясь, работая над созданием модели вселенной, из которой Бог исключён, столь же деятельно стремится сделать скрытого Бога явным, доказывая тем самым ложность этой модели. Природа человека барокко такова, что он одновременно высказывает две противоположных мысли, обе считая верными: тем самым он постоянно разрушает то, что сам же и создаёт». Мы целиком присоединяемся к этой мысли, с той оговоркой, впрочем, что черты, которые Грин увязывает с барочным искусством, носят, на наш взгляд, куда более универсальный характер и связаны с противоречиями, заложенными в самой природе человеческого желания.

В нашей капелле такую модель — модель, из которой Бог исключен, — можно найти в крипте капеллы: как раз там, где и должна была, по первоначальному замыслу, находиться статуя. Это восковые модели кровеносной системы мужчины и женщины. Выполнены они с идеальной анатомической точностью. До самого недавнего времени считалось даже, что это не модели вовсе, а настоящие кровеносные сосуды, заполненные особым, изобретённым самим хозяином дворца, раствором, который и позволил им сохраниться в затвердевшем, окаменевшем виде. Человек — это его тело, автомат: вот та характерная для XVIII века мысль, которую эти фигуры призваны наглядно явить. С тела сняты здесь поистине все покровы, даже покровы кожи — механизм его предстоит полностью обнажённым. Таково, собственно, и лежащее прямо над этими фигурами, в самой капелле, тело Христа: раны гвоздей отчётливо различимы на нём. Однако мраморный покров, искусно наброшенный на него скульптором, позволяет нашему желанию не верить в Его смерть до конца, балансируя на тонкой грани тела и духа, разложения и нетления.

Теологема непорочного зачатия обозначила, таким образом, в диалектике желания поворотный пункт. Наброшенный на него покров играет в античном и христианском искусстве, как показывают наши примеры, совершенно разную роль. На вилле Мистерий покров — это ловушка желания, завеса, за которой мы ожидаем увидеть истину. Это покров, приглашающий себя снять, дразнящий той истиной, которая якобы за ним кроется. Иными словами, это парадигма знания и его открытия, обнажения истины, совлечения облакающих её одежд и завес. Мы видели, однако, что парадигма эта тут же разоблачается, что знание, манящее нас своей тайной, услужливо подброшено теми, кто умело нами и нашим желанием управляет: под маской хмельного, безразличного к делам смертных эпикурейского бога скрывается цинично манипулирующая нами в этой парадигме знания власть.

В капелле функция покрыва иная. Во-первых, он здесь не для того, чтобы его сняли. Он не провоцирует нас к бесстыдному обнажению того, что под ним сокрыто. Он целомудрен. Его задача лишь в том, чтобы стрелку компаса, что указывает направление материнского, а с ним и нашего собственного, желания, — стрелку, пляшущую между жизнью и смертью, фиксировать, удерживать в равновесии. Тело, скрываемое им, возможно, мертво, но покров не позволяет в этой смерти удостовериться до конца, и мы никогда вполне не поверим в неё, пока блики света зажигают в холодных мраморных складках искорку жизни. Иными словами, перед нами уже не знание, которое, призывая к обнажению истины, превращает нас в марионеток беззаботных богов и господ, а вера — та вера, что целомудренно сохраняет желание наше нетронутым, амбивалентным, неразрешённым. Не позволяя ему опрокинуться в мнимое знание, не жертвуя ни одной из его сторон, она поддерживает в нём то напряжение, которое и является внутренней пружиной, сокрытым двигателем христианской жизни.

## ЮНОША И ЧУДОВИЩЕ

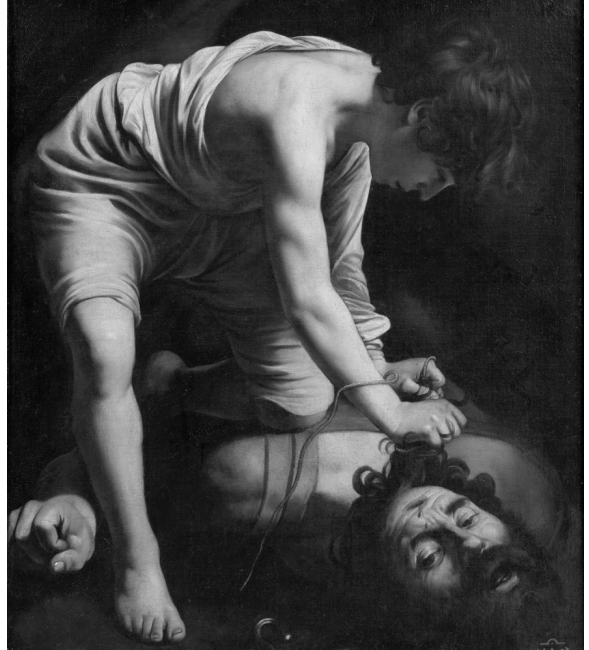
Среди полотен, представленных в 2012 году на эрмитажной выставке из музея Прадо, была ранняя работа Караваджо, изображающая Давида с головой убитого им Голиафа. Давид, прекрасно сложенный юноша, деловито управляет с отделённой уже от туловища головой убитого им гиганта, опираясь коленом на его труп. Голова с отверстой раной на лбу, нанесённой выпущенным из пращи камнем, выглядит тем более чудовищно,

что она уже развёрнута на 180 градусов по отношению к телу. По словам исследователей, первоначально она выглядела ещё ужаснее: выражение предсмертного страдания и агонии были в ней нарочито подчеркнуты. Фигура юноши склонена над ней, образуя как бы две стороны квадратной рамы, в которую она оказывается заключена.

Перед нами, таким образом, два персонажа, художественно явно противостоящих друг другу, как только что они противостояли друг другу в смертельной схватке. Мы видим прекрасного юношу, наследника микельанджелевского Давида, а через него и атлетов античной Греции с их совершенными антропометрическими пропорциями:

идеал, подхваченный и развитый художниками и скульпторами ренессанса. Идеал этот есть идеал собственно человеческой красоты, и именно он находится в центре античного, а вслед за ним и возрожденческого искусства. Здесь, однако, чисто композиционно это не так. Как мы только что заметили, фигура эта здесь не центр, а именно обрамление, оправа того, что, собственно, приковывает внимание зрителя в первую очередь — головы Голиафа. Голова эта, напротив, уже по размерам своим принадлежит не идеальному, а чудовищному, это природная аномалия, нечто не только уродливое, но прямо противоестественное.

Следуя нарративному содержанию изображения, это чудовищное оказывается побеждено, преодолено: природа одерживает верх над монстром, красота над уродством, человеческий мир над миром хтоническим. Художественно, однако, это не так: голова Давида уходит в тень, и приковывает наше внимание неизбежно взгляд побеждённого, взгляд Голиафа: не победитель, а жертва оказывается смысловым центром картины. Больше того, запечатлённые на нём черты страдания невольно приводят на память другие сюжеты: здесь и отрубленная голова Иоанна Крестителя, и даже лик



Микеланджело Караваджо. Давид и Голиаф. 1601. Музей Прадо. Мадрид

Христа в средневековых сценах положения во гроб, как в Изенгеймском пределе Грюневальда. И хотя в библейской мифологии именно Давид, чьим потомком является Иисус по плоти, ассоциируется с фигурой Спасителя, художественная логика картины связывает Его, скорее, со страдальческим ликом побеждённого Голиафа: нарративное содержание здесь явно противоречит изобразительному, а идеальное человеческое тело оказывается лишь фоном и рамой для воплощённого в лике монстра страдания. Человеческое и чудовищное меняются, таким образом, местами: именно чудовищное воспринимается как собственно человеческое, в то время как человеческое, прекрасное, идеальное, выступает в роли его убийцы и палача. Не случайно, наверное, выбрал художник не момент битвы и подвига, а последовавшую за ним сцену: именно палача напоминает Давид, деловито управляющийся с отделённой от туловища головой жертвы.

К этому сюжету художник обращается и впоследствии, внося в него дополнительные акценты — в первую очередь, акценты личные, эротические. Уже в первой версии дело происходит явно не после схватки на поле битвы: ночное освещение и светотеневые контрасты наводят на мысль о действии скрытом и глубоко интимном. В последнем полотне на эту тему, находящемся в галерее Боргезе, художник изображает, по мнению искусствоведов, самого себя в образе Голиафа, в то время как моделью Давида оказывается его юный ученик, модель и любовник. Автопортретные черты Голиафа подчёркивают здесь, как и в первой версии, парадоксальное совпадение человеческого с чудовищным: побеждённый красотой, художник-любовник оборачивается безобразным монстром, головой трупа, теряющей человеческие черты. «*Ogni pittore dipinge se stesso*», — говорил ещё Леонардо: всякий художник изображает самого себя. Объект любви, идеальная красота и ассоциирующийся с ней идеал человека выступают здесь по отношению к субъекту, чьё желание влечёт его к этой красоте, как начало бесчеловечное и смертоносное, а сам субъект, влекомый этим желанием, предстаёт монстром, чудовищем, и притом чудовищем мёртвым. Но именно оно, это мёртвое чудовище, повисшее безжизненно в вытянутой руке Давида, и выходит в картине на авансцену.

Итак, человек, ещё недавно бывший идеальным объектом живописи, словно распадается на наших глазах на две ипостаси: совершенный, прекрасный, бесчеловечный объект, с одной стороны, и мёртвое чудовище субъекта — с другой. Причём именно оно, мёртвое чудовище это, оказывается тем фокусом, вокруг которого картина выстраивается, именно оно несёт отныне в себе её смысловую тяжесть. Не становимся ли мы здесь свидетелями того момента, когда внутри эстетики прекрасного, в поисках совершенной, идеальной, макро- и микрокосмической человеческой красоты рождается на наших глазах совершенно иной идеал, — идеал,

связанный уже не с эстетикой прекрасного, а скорее с эстетикой возвышенного, бесформенного, чудовищного, идеал, словно червь в яблоке, разлагающий и разъедающий эту красоту изнутри? Чтобы понять суть этого идеала, обратимся ещё к одному, не менее известному полотну Караваджо — полотну, изображающему Нарцисса.

Написано оно в 1597–1599 годах, незадолго до раннего Давида из Прадо, и находится ныне в палаццо Барберини в Риме. Сцена, как и в картине из Прадо, погружена в полумрак, и свет выхватывает из сумерек отдельные детали фигуры, оставляя другие в глубокой тени. Юноша-нарцисс, несколько напоминающий знакомого нам Давида, низко склонился над водной гладью, напряжённо всматриваясь в своё отражение. Две фигуры — реальная и отражённая — образуют своего рода замкнутый круг, платоновскую совершенную сферу, составленную из двух любящих друг друга существ: хотя любовник в этой влюбленной паре только один, сексуальные отношения персонажа замкнуты на себя самого. Трудно представить себе лучшую иллюстрацию стадии зеркала, о которой писал Лакан, — стадии, где момент узнавания становится роковой ошибкой, и субъект, отчуждённый навеки в собственном отражении, теряет себя, влюбляясь в собственный призрак. Перед нами, несомненно, аллегория живописи: ведь изобретателем живописи был, согласно Леону Батиста Альберти, никто иной, как Нарцисс: «ибо что такое живопись, как не акт схватывания, посредством искусства, водной поверхности?». А что такое поверхность воды, как не то же зеркало, глядя в которое художник пишет — вспомним цитированного нами Леонардо да Винчи — себя самого и весь мир, частью которого он, увидев своё отражение в зеркале, впервые себя почувствовал? Зачем он делает это? Затем, отвечает Лакан, чтобы остаться «в том для субъекта особенно удовлетворительном устройении, которое психоанализ окрестил нарциссизмом», чтобы, замкнув взгляд на себя, обратить себя целиком в зрелище, чтобы взгляд этот, — в котором заявляет о себе сам субъект, то есть то, что в зеркале отразиться не может, — заковать, укротить. Мы отсылаем здесь читателя к шестой, седьмой и восьмой главам одиннадцатого *Семинара* Лакана, где он разъясняет это очень подробно. Нам важно здесь, что «нарциссическое устройство», созерцаемое в картине, и есть вожаемая человеком и описанная в платоновском «Пире» идеальная сфера любовного союза. Но достижение этого идеала, увы, всего лишь иллюзия, ибо происходит оно лишь ценой исключения самого субъекта — на полотне запечатлён всего лишь замкнутый на себя идеальный объект, самовлюбленный юноша, воплощающий в себе совершенный платоновский космос. Однако сумрачный, интенсивный, тревожный колорит картины смущает нас — форма здесь скорее угадывается, границы её зыбки, а сгущающаяся вокруг фигуры юноши тьма словно таит в себе неведомую угрозу. И не случайно —





Микеланджело Караваджо. Нарцисс у ручья. 1598–1599. Национальная галерея античного искусства. Рим

ведь по легенде самовлюбленность Нарцисса оказалась для него роковой: не в силах оторваться от лицезрения зачаровавшего его образа, он так и умер, зачехнув, на берегу источника.

Проходит один-два года, и Караваджо пишет своего первого Давида. Фигура мальчика и здесь налицо, она тоже несколько наклонена, но водной поверхности на переднем плане здесь нет, а взгляд юноши устремлён на циклопическую голову Голиафа с разверстой, кровавой, словно глядящей на зрителя, раной во лбу, — голову, которую Давид, этот бывший, призванный ныне на брань, Нарцисс, деловито отделяет от туловища. Накладывая композиционно друг на друга обе картины, мы видим, что голова эта как бы вклинивается между взглядом юноши и оказывающейся за рамками картины водой. Герою

противостоит побеждённое им чудовище, занимающее, однако, приблизительно то же самое место, где Нарцисс наблюдал ранее своё отражение. И лишь в последней, третьей картине, написанной уже в 1610-е годы, накануне смерти, происходит откровение истины: голова Голиафа оборачивается самим художником. Бытовые мотивации этого изображения в целом известны: Караваджо был человеком необузданного нрава, на нём висело множество преступлений, в том числе и убийство, он был из тех, кого французы называют *jouisseur*, — он был игроком, бретёром, развратником, и наслаждался жизнью как мог. Отрубленная голова на последней картине была своего рода актом покаяния, адресованным кардиналу Боргезе, к чьему милосердию Караваджо намеревался прибегнуть по возвращении в Рим. Принося вельможе на полотне свою «буйную головушку», художник, по-видимому, рассчитывал на помилование.

Но нас интересует здесь иная, чисто художественная логика — логика превращения художника из Нарцисса в Давида и, наконец, Голиафа, логика возвращения в визуальное поле укрощённого, изгнанного из него

субъекта. Если в первом, композиционно связанном ещё с Нарциссом Давиде, Голиаф выступает как умерщвлённое хтоническое чудовище, изгнанное из нарциссичного олимпийского эллинско-иудейского миропорядка с его триумфально-героической мифологией, то в последнем наступает прозрение: именно с этим хтоническим, подпольным, не вписывающимся в космический порядок страдающим монстром и отождествляет себя художник. Зеркальная самоидентификация больше не существует, идеальная нарциссическая сфера разбита. Остаётся лишь объективный мир, воплощённый в победительной фигуре Давида, и отвергнутое им беззаконное наслаждение, носящее черты самого Караваджо.

Мёртвая голова злодея с выражением наслаждения на лице появляется, что интересно, в живописи гораздо ранее — мы видим его на написанной ещё в 1504 году эрмитажной *Юдифи* Джорджоне с её типологически сходным сюжетом. Здесь вновь перед нами контраст прекрасного, женского на сей раз, тела, и отрубленной головы мертвеца. Попираемый нарочито, вызывающе обнажённой ногой красавицы, лик мертвеца, на который безразлично обращён её взгляд, несёт на себе явную печать блаженства. Красота и добродетель, фокусирующие в себе разворачивающийся на заднем плане идеальный пейзаж, предстают жёсткими и безучастно-равнодушными: именно мёртвая голова, жертва этой красоты — ведь именно жертвой любви падает библейский злодей — воплощает в картине человеческое начало.

То же самое видим мы, по сути дела, у Караваджо: и у него наслаждение мертвеца, мёртвое наслаждение, оборачивается подлинным субъектом — и сюжетом — картины. Идеально-прекрасный мир с его гармоничными формами, идеологемами, мифологиями, будь то библейская или олимпийская, являются, как в первом Давиде, лишь рамой для убитого ими



Микеланджело Караваджо. Давид с головой Голиафа. 1609–1610. Галерея Боргезе. Рим

субъекта: умертвив его, они обнаруживают свою пустоту. Полотно 1610 года, где Давид торжественно демонстрирует победным жестом голову убитого им чудовища, становится на самом деле отнюдь не его, а её триумфом — уже не антично-ренессансному космосу, а именно ему, чудовищу этому, суждено стать тем центром, вокруг которого будет постепенно выстраиваться искусство, да и мировоззрение, по большому счету, Нового времени. Здесь перед нами одна из тех точек, где субъект зримо вторгается в объективный мир, демонстрируя иллюзорность его воображаемой, нарциссической полноты.

Обозначая субъекта большим латинским S, Лакан неизменно это S перечёркивает, похеривает, знаменуя тем самым, что речь идёт не о субъекте в повседневном, бытовом смысле слова, — субъекте, который мы называем нашим собственным Я и в котором мы на стадии зеркала оказываемся от самих себя пожизненно отчуждены, а о субъекте бессознательного, о том патологическом наслаждении, вход которому в мир сознания навеки заказан. Именно поэтому субъект предстоит на полотнах Караваджо как мёртвый, и не случайно самым красноречивым его выражением становятся не потухшие глаза умерщвлённых гигантов, а рана, зияющая во лбу убитого Голиафа на ранней картине. Художник интуитивно чувствует, что подлинно человеческое, с которым он отождествляет себя, не может явить себя иначе, как *sub specie mortis*: изнанкой эпифании субъекта становится на полотнах мастера его смерть.

Сюжет о подвиге юноши-героя теряет свою мифологическую самоценность и служит лишь языком, позволяющим художнику показать своё подлинное лицо, лицо обречённого на смерть преступника и изгоя, умоляющего покровителя о спасении. Поглощённость собой, уже несущая в себе, как мы видели, зерно смерти, пройдя через отчуждающий героя от себя подвиг, оборачивается исповедью и мольбой. Самовлюблённый Нарцисс, торжествующий, уверенный в себе Давид, мёртвый, взыскующий воскресения Голиаф — вот три идентификации, через которые проходит, и ведёт за собой нас, художник.

Но если не прекрасный юноша Давид, а страдающее, мёртвое чудовище воплощает в себе подлинно человеческое начало, то именно к нему, к чудовищу этому и пришёл возвещённый христианством Спаситель. И место его не в семени Давидове, не в иерархии эллинской премудрости и иудейского родословия, а именно там, где смотрят на нас потухшие глаза Голиафа, его запёкшаяся кровью рана. Ибо пришёл Он, по собственным Его словам, взыскать и спасти погибшее, мёртвое. Не случайно в современном Караваджо искусстве так популярен мотив плата Вероники — ткани, которой утёр своё чело Спаситель, шедший на казнь, и на которой чудесным

образом запечатлелись его черты. Достаточно взглянуть на самые известные из них — будь то француза Клода Меллана, итальянца Доменико Фетти или испанца Эль Греко, — чтобы узнать знакомые нам черты умершего Голиафа. Ему уподобляется Спаситель, ради него идёт Он на казнь, а значит, к нему относится и обетование воскресения.

В той мере, в которой искусство Нового времени центрировано вокруг фигуры бессознательного субъекта, фигуры мёртвого Голиафа, оно является христианским искусством. Но ровно в той же мере является оно и искусством психоаналитическим. Разрушая нарциссические чары, оно идёт в том же направлении, что и психоанализ, делая с ним одно дело: сообщая чудовищу, которое кроется в нас, человеческий облик — обнаруживая наше Я там, где оно, чудовище это, невидимо обитало.

## В ОЖИДАНИИ ДУХА

*Не отвержи мене от лица Твоего  
и Духа Твоего Святого не отыми от мене.*

Псалом 50

*...das Shoene ist nichts als des Schrecklichen  
Anfang, den wir nur grade ertragen.*

*[...прекрасное — мера той жути, что  
сердце вынести в силах].*

Rainer Maria Rilke. Die erste Duineser Elegie

*Деньги не пахнут.*

Мы знаем, что слова не только описывают мир, но и изменяют его: любая фраза перформативна, действенна и обладает над миром определённой властью. Но если действенна отдельная фраза, тем более действенна книга — роман тоже представляет собой перформативное высказывание, тоже вторгается в мир и может его изменить. И не только в том тривиальном смысле, что он воспитывает и формирует своих читателей: границы между миром внутри романа и внешним миром куда более зыбки, и читателя порой нелегко отделить от героя.

Мне представляется, что роман Достоевского «Идиот» — это реальная попытка создания нового человеческого сообщества, построенного

не на эдиповом фундаменте убийства отца и вытесненного желания, а на братстве совершенно иного типа — на братстве, выстроенном вокруг того, что автор зовёт красотой, — красотой, которая спасёт мир. Но речь не идёт лишь о той красоте, что определяется ясностью и совершенством пропорций. Первое явление, первое же её видение — портрет Настасьи Филипповны, что встречает князь в семье Епанчиных, — это видение страдания: именно с ним связывает князь её красоту. Видение страдающей красоты сопровождает князя на протяжении всего романа: именно страдание заставляет его в решающей сцене предпочесть Настасью Аглае и за ней последовать.

Слово *видение* на память мне пришло не случайно — важнейшим эпизодом романа является чтение Аглаей пушкинского стихотворения о «непостижном видении», где инициалы Божией Матери она заменяет инициалами Настасьи Филипповны. Речь в стихотворении идёт именно о видении, которое навеки врезается герою в память. Но что это за страдание? Это страдание красоты, которой пытаются назначить стоимость, сделать её предметом обмена, купли-продажи. Иными словами, унижить её, профанировать.

Само по себе такое отношение к красоте вовсе не удивительно: профанации подвергается в мире романа решительно всё. Мир, где его действие происходит, — это мир денег. Именно вокруг них вращаются, с ними связаны, ими определяются поступки его героев. В этом мире, вообще говоря, не происходит решительно ничего. Именно поэтому у романа, по сути дела, нет фабулы — одни лишь интриги, которые читатель запоминает с трудом, интриги, которые плетутся, так или иначе, вокруг денег. Емуче, этому миру, и противопоставляет Настасья Филипповна свою красоту как нечто сакральное. Даже когда она продает её, поступок этот предстаёт и переживается как кощунство, как дерзость, как нарочитое святотатство.

Роман написан, если можно так выразиться, в технике Караваджо: на фоне мира, где всё имеет свою меновую стоимость, ярко выступают несколько сцен, видений, поступков, жестов. Они-то и врезаются навсегда в память читателя — весь хаос переживаний, интриг, скандалов и ссор является для них лишь фоном и уходит на задний план.

И от Настасьи Филипповны запоминается в романе прежде всего её жест, которым она бросает вызов своему жениху, швыряя в огонь пачку банкнот. Это символический жест, которым красота бросает открытый вызов миру денег, и который встречает у окружающих одновременно непонимание и восхищение. Именно отчаявшись эту красоту присвоить, Рогожин и убивает её. Убийство в романе не грех, а искупление: убивая Настасью Филипповну, Рогожин искупает куда более тяжкий грех — попытку её купить.

Но почему красота не может продаваться и покупаться? Тем более, что это делается повседневно, что она-то и служит едва ли не главным предметом купли-продажи? И каким образом эта красота, многократно на рынке купленная и проданная, может оказаться спасительной?

Спасение — это спасение от мира, который выступает в романе как мир денег. Чтобы спасти нас от мира денег, чтобы изъять нас из этого мира, красота должна быть не от мира сего, не должна принадлежать ему. Иными словами, она должна стать альтернативой миру, а не одним из тех благ, которые мы в нём рассчитываем стяжать. В лице Настасьи Филипповны, бросающей деньги в огонь, красота этому миру себя противопоставляет.

Обратим внимание на то, что в романе царит своего рода безотцовщина: Настасья Филипповна, в сущности, сирота; отец Рогожина умирает до начала событий, оставляя ему своё состояние; князь Мышкин тоже живёт на милости своего опекуна. Фигуры отцов, которые в романе присутствуют, второстепенны и жалки, — достаточно вспомнить хотя бы генерала Иволгина и чиновника-пройдоху Лебедева, чья жизнь — как, впрочем, и жизнь большинства других героев романа — проходит под знаком отчаянной борьбы за деньги. Отцовский авторитет полностью делегирован их деньгам — фигуры отцов представлены их наследством в денежном выражении: Бурдовский, скажем, доказывая, что он сын Павлищева, претендует на часть доставшегося князю наследства. Иерархия здесь оказывается распылённой, рассредоточенной, ризоматической, — это иерархия денег: они и есть в мире романа подлинные, если воспользоваться лакановским выражением, *имена-отца*.

Не случайно Освальд Шпенглер, чьё представление о России во многом, кстати сказать, сформировано Достоевским, отмечает неиерархический, равнинно-плоский характер русского мира: «...человечество представляется ему равниной... Под этим низким небом не существует никакого „я“. „Все виноваты во всём“, т. е. „оно“ на этой бесконечно распростёршейся равнине виновно в „оно“ — вот основное метафизическое ощущение всех творений Достоевского... Мистическая русская любовь — это любовь равнины, любовь к таким же угнетённым братьям...»<sup>1</sup>.

Но если отец таким образом обезличен, то эдипова история убийства отца и связанного с этим чувства вины здесь не работает, а потому не работает и закон — никто в романе, в том числе Мышкин, не принимает его всерьёз: Рогожин для него не убийца, а, прежде всего, страдающий брат. Но это не братство французской революции, построенное, вполне

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. М., 1998. С. 307.



по фрейдовой схеме, на убийстве короля-отца, это братство иного рода, и скреплено оно совершенно иным цементом.

Мышкин и Рогожин — отнюдь не родные братья, общего отца у них нет, но они братаются, меняясь крестами, символами преданности Христу. Дело не в личном благочестии их обоих — чему преданы братья-соперники на самом деле? Прежде всего, Настасья Филипповна — ведь это её ревнует к Мышкину Рогожин. В конечном счёте, он братается с Мышкиным, чтобы не убить его, чтобы удержать себя от убийства. Но искушение убийства не оставляет его и после, и только после смерти Настасьи Филипповны братство вполне достигнуто: только теперь оба они оказываются нерасторжимо связаны этой смертью и с ней, и друг с другом. Теперь они не только соперники, но в каком-то парадоксальном смысле сообщники — не случайно в одном из ранних набросков романа убийцей Настасьи Филипповны становится не Рогожин, а Мышкин.

Итак, мир, и даже союз, между братьями достигается здесь парадоксальным образом — не убийством отца, а убийством женщины, устранением предмета соперничества. Прислушаемся к разговору героев в последней сцене, у тела убитой, возле которого они устраиваются спать:

«Постели, окромя той, тут нет, а я так придумал, что с обоих диванов подушки снять, и вот тут, у занавески, рядом и постелю, *тебе и мне, так чтобы вместе...* Так пусть уж она теперь тут лежит, подле нас, подле меня и тебя...

— Да, да! — с жаром подтвердил князь.

— Значит, не признаваться и выносить не давать.

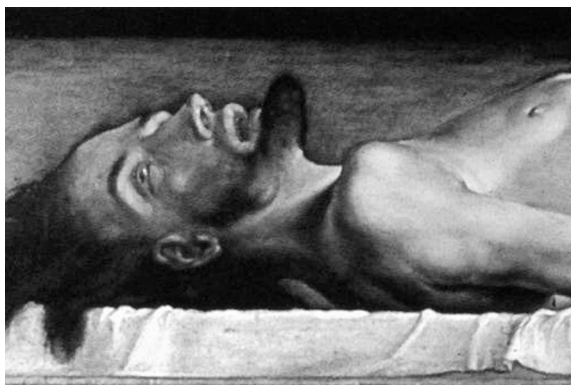
— Н-ни за что! — решил князь, — ни-ни-ни!

— Так я и порешил, чтоб ни за что, парень, и никому не отдавать!.. Боюсь вот тоже ещё, что душно и дух пойдёт. *Слышишь ты дух или нет?*

— Может, и слышу, не знаю. К утру наверно пойдёт...

— Постой же, я пока нам постель постелю, и *пусть уж ты ляжешь... и я с тобой... и будем слушать...*» [курсив наш. — А. Ч.].

Именно теперь, когда Настасья Филипповна убита, Ро-



Ганс Гольбейн Младший. Мёртвый Христос в гробу (фрагмент). 1521–1522. Художественный музей. Базель

гожин и Мышкин оказываются с ней нерасторжимо связаны: они ложатся вместе и оба полны решимости оставаться подле неё, покуда возможно. И ещё одна удивительная черта — они не просто лежат, они ждут, они, по слову Рогожина, *слушают*. И слушают они, когда почувствуют *дух*.

Речь идёт, конечно, о духе разложения, о запахе трупa. Мотив, который мы встречаем у Достоевского и в другом романе, в «Братьях Карамазовых», где дух тления исходит от тела святого старца Зосимы, внушая в окружающих дух

сомнения и неверия. Но есть ведь у слова *дух* в связи со смертью и совершенно иной контекст. «Лучше вам, чтобы я ушел, ибо, если я не уйду, дух не придёт к вам», — говорит ученикам Спаситель (Ин., 17, 6), утешая их перед расставанием. И дни после смерти Спасителя как раз и пройдут для них под знаком этого утешения, в ожидании явления духа. Контекст этот здесь, как ни странно, вполне уместен. Ведь если образно с фигурой Христа ассоциируется в романе князь Мышкин, то символически с ней перекликается именно Настасья Филипповна.

Уже на первых страницах романа мы слышим рассказ князя о необыкновенном впечатлении, которое произвела на него при посещении музея в Базеле картина Гольбейна, изображающая мёртвое тело Христа. Собственно, впечатление это автобиографично — мы знаем, что Достоевский сам видел картину в Базеле в 1867 году, и что она поразила его воображение. Несколько позже князь видит копию этой картины в доме Рогожина, где будет лежать тело Настасьи Филипповны. Когда они с хозяином смотрят на неё, невольно возникает вопрос о вере, — тот самый, что и у монахов вокруг тела Зосимы:

«— 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 на эту картину я люблю смотреть, — пробормотал, помолчав, Рогожин...



Джироламо делла Роббиа. Надгробие Екатерины Медичи. 1565–1567. Лувр. Париж

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

— Пропадает и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин».

Впоследствии об этой же картине говорит Ипполит, другой герой романа, видевший её копию в доме Рогожина. И у него картина, на которой предстаёт нам зрелище разлагающегося трупа, рождает тот же «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?».

Описывает Ипполит это мёртвое тело так: «...о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки ещё до креста, раны, истязания, битьё от стражи, битьё от народа, когда он нёс на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчёту). Правда, это лицо человека, *только что* снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, тёплого; ничего ещё не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы ещё и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук».

Красоты тут нет, но проглядывает страдание. При этом именно в страдании и видит красоту князь Мышкин. «Так вы такую-то красоту цените?» — спрашивает князя генеральша Епанчина, разглядывая портрет Настасьи Филипповны. «Да... такую... — отвечал князь с некоторым усилием.

— То есть именно такую?

— Именно такую.

— За что?

— В этом лице... страдания много... — проговорил князь».

Настасья Филипповна прекрасна, как видим, той же красотой, какой прекрасен Христос — красотой страдания. Её труп лежит в том же доме, где висит изображение тела Христа. И как апостолы ожидают явления обещанного Спасителем духа, который может быть дан им только после и ценой Его смерти, так лежат возле трупа убитой женщины Рогожин и Мышкин, слушая... слушая, когда придёт дух.

Этот дух, ожидание его, и есть то, чем скреплено с этого момента их братство. Дух, который не смогут заглушить открытые Рогожиным

банки со ждановской жидкостью, дух, который «дышит, где хочет». Именно он, со всей двусмысленностью, что заключается в этом слове, является оборотной стороной красоты. И, одновременно, тем самым, что скрепляет, цементирует собой братство между людьми. Братство, основанное не на убийстве отца и им рождённом законе, а на объединении вокруг красоты и того, что она за собой скрывает и что предстаёт нам в романе как «дух».

Исследуя в семинаре об этике психоанализа феномен красоты, Жак Лакан видит её основную функцию в том, что она представляет собой барьер на пути субъекта к тому, что он называет *Вещью*, — мифическому материнскому телу, чьим исчезновением обусловлена для человека сама возможность желать, испытывать желание, не направленное на удовлетворение потребностей. «Подлинной преградой, останавливающей человека перед областью радикального желания, областью абсолютного уничтожения, уничтожения по ту сторону разложения, является, собственно говоря, эстетический феномен, характеризующий переживанием встречи с прекрасным... Если благо является на лестнице, ведущей нас к центральному полю желания, первым препятствием, то прекрасное представляет собой второе, и лежит к цели ближе».

Мы не будем сейчас входить в логику этого утверждения — довольно сказать, что именно рассказанная Достоевским история иллюстрирует его как нельзя лучше. Фраза писателя «красота спасёт мир» обнаруживает двойное дно. Она спасает мир, поскольку, с одной стороны, делает его обитаемым, не давая провалиться в хтоническую область *Вещи*, но, с другой стороны, оборачивается, в силу своей близости к *Вещи*, тем безусловным началом, что противостоит эрозионному воздействию денежных отношений. Иными словами, устойчивость мира обеспечивает у Достоевского не распылённый в денежном обмене отцовский закон, а безусловное, и связанное генетически с телом матери, начало желания — то, чем, по словам Лакана, человеку нельзя поступаться. Но если ликом этого желания, знаком его присутствия в мире является красота, то оборотной стороной его оказывается у Достоевского «дух» — он-то и соответствует в романе лакановской *Вещи*, демонстрируя заложенную в ней двусмысленность.

Обратимся снова в заключение к Шпенглеру. «Geist, esprit, spirit, — все это ↗, русское же „дух“ — →. Что за христианство произойдёт некогда из этого мироощущения?»<sup>2</sup>. Интуитивно немецкий мыслитель уловил то же самое: *дух* не имеет у нас вертикали, не устремлён к иерархически высшему началу — он стелется по земле, льнёт к ней, обволакивает её.

<sup>2</sup> Там же.

Герои романа у трупа убитой одним из них женщины оказываются изъятые из мира. Они находятся, по сути дела, в особом пространстве — в пространстве по ту сторону добра и зла. Что это за область? Значит ли это, что добро и зло в ней не существуют или поменялись местами? Нет, конечно. Просто закон — это отцовская категория, а отцовские категории здесь не действуют: как говорит Шпенглер, «никакое другое оно не отдаёт приказания». Один из героев — злодей, другой — праведник, но это неважно. Мышкину не приходится в голову упрекнуть Рогожина в содеянном им злодеянии. Он Рогожину брат и, будучи братом, не вправе судить его — он может лишь ему сострадать. Один из братьев будет осуждён на каторгу, другой окончит свои дни в лечебнице для душевнобольных. Но это тоже не имеет значения: внутренне они так и остаются возле мёртвого тела и по своей воле никуда от него не уйдут — время остановилось для них. Мы знаем, что они любят Настасью Филипповну по-разному, что Рогожин вожделеет к ней, а Мышкин ей сострадает — но не важно и это. Дело даже не в ней самой, не в её характере, не в её личных достоинствах или пороках — Настасья Филипповна, как и Грушенька, её наследница, скорее inferнальница, нежели праведница. Дело и не в физической её красоте — ведь остаются герои возле её разлагающегося трупа. Так почему оба они так и остаются подле неё? Почему ночь возле её смертного ложа становится итогом романа, его последним, финальным видением?

В попытке объяснить это вернёмся к лакановскому понятию *Вещи*. Говоря о природе влечения, он пишет, что центр его тяготения не совпадает с предметами, которые нам рисует наше воображение, — центром этим является как раз *Вещь*, о которой никакого образного представления составить нельзя: влечение кружит вокруг него по орбите, как кружит гроб с телом панночки вокруг гоголевского бурсака, но достичь его не способно. Удовлетворить влечение может лишь сублимация, чья функция заключается, по Лакану, в том, что она *возводит объект в вящее достоинство — достоинство Вещи*. В этом объекте объект желания и центр влечения, предмет и *Вещь* парадоксальным образом совпадают. Идеальным сублимированным объектом, возвышенным объектом *par excellence* является для Достоевского и его героев тело Христа, изображённое на картине Гольбейна. Говоря о Христе, Кириллов, герой романа «Бесы», называет его высшим существом на земле: «...этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда». Гольбейново видение мёртвого тела Христова как раз и владеет воображением обоих его героев, как владеет оно воображением самого

Достоевского. С ним, этим видением, символически и отождествляется для них тело убитой женщины — именно поэтому остаются они возле неё. После её смерти становится ясно, что не красота как таковая привязывает к ней их обоих, а именно *дух*, то безусловное, что за этой красотой крылось. Герои Достоевского, как и он сам, словно делают ставку, держат пари: «...если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо своё же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль», — говорит Кириллов. Как стоят апостолы вокруг Христа, ожидая обещанного Им явления Духа, так остаются герои «Идиота» возле мёртвого тела в ожидании *духа*, так ожидают духа и духовные дети старца Зосимы.

Но Дух не только «дышит, где хочет», он «дышит, чем хочет». Как в человеке, изображённом на полотне Гольбейна, только вера может узнать Спасителя, так нужна вера, чтобы в духе тления различить Дух Господень. В «Братьях Карамазовых» дух тления, исходящий от старца, посылает, по сути дела, Алёшу в мир для выполнения предназначенной ему миссии. В «Идиоте» именно он, этот дух разложения, объединяет собравшихся вокруг него в нерушимое братство, именно он противостоит в романе той мерзости, что разъедает сознание его героев, той бессодержательной, жидкой, «ликвидной» стихии денег, в которой захлёбывается и тонет их жизнь, — денег, которые, в отличие от духа, как известно, «не пахнут»: они «бездуховны». Иными словами, дух как раз и оказывается для героев тем возвышенным, сублимированным объектом, тем камнем, на котором стоит их братство. Братство это и есть подлинная церковь. Не та иерархическая, основанная на отождествлении с лидером церковь, которую, по аналогии с армией, рисует Фрейд, не церковь, построенная вокруг фигуры Отца, а церковь-братство, собранная духом вокруг объекта, *возведённого в вящее достоинство Вещи*. Это и есть ответ на вопрос Шпенглера о христианстве, вырастающем на почве нового мироощущения. На наших глазах возникает в романе единственное сообщество, собрание, *ecclesia*, способное противостоять разрушительной, растлевающей силе денег. Собрание, к которому присоединяются и читатели романа — те, чьё воображение, не отрываясь от лежащего под покровом клеёнок мёртвого тела, прислушивается к духу, который, по слову князя, «к утру наверно пойдёт».