



Н и н а   П е р л и н а

ТЕКСТЫ-КАРТИНЫ  
И ЭКФРАЗИСЫ  
В РОМАНЕ  
ДОСТОЕВСКОГО  
«ИДИОТ»

# **Нина Моисеевна Перлина**

## **Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=24725601](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24725601)*

*Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского  
«Идиот» / Н. М. Перлина.: Алетея; Санкт-Петербург; 2017  
ISBN 978-5-906860-64-4*

### **Аннотация**

Экфразис, т. е. словесный рассказ или собеседование о картинах с намерением объяснить и дать представление о том, «что эти картины значат», рассматривается в данной работе как опорная модель построения повествования в романе «Идиот». Парафразируя Гоголя, можно сказать, что экфразис создает формы словесного описания «невыразимо выразимого», поскольку его повествовательная ткань насыщена взаимоотражением зрелищных, зрительных, словеснообразных и умозрительных рядов. В работе рассматриваются многоплановые сети картин-повествований в романе «Идиот», в центре стоит «явление положительно прекрасного лица, по словам Салтыкова-Щедрина, – «человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия».

# Содержание

От автора	4
Вступление	10
Часть 1. Экскурс в теорию экфразиса	22
1. Экфразис как «косвенный рассказ»	22
2. Экфразис как конструктивная модель повествования	56
Конец ознакомительного фрагмента.	66

# Нина Перлина

## Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

От автора

Уже завершая работу по главам, я решила проверить по университетскому каталогу новые поступления по теме «Экфразис», нашла вышедший в издательстве НЛО сборник статей *«Невыразимо выразимое»: Экфразис и проблемы репрезентации в художественном тексте* (М., 2013), и там в разделе «Экфразис и проблема соотношения вербального и визуального кодов» в первых двух вводных абзацах статьи Олега Коваля «Отношение языка к живописи, экфразис и культурные смыслы...» прочитала: «Едва ли можно сегодня усомниться в том, что экфразис, как и искусствоведческий язык, к которому он может быть безоговорочно отнесен, составляет своеобразную семиотическую разновидность специализированного текста, написанного специализированным языком, который характеризует одну из важнейших операций означивания: "язык, вступая в видимое"...

В семиотическом и транссемиотическом пространстве соположения вербального и визуального... экфразис становится мощным механизмом не только реконструкции и порождения культурных смыслов и моделей образотворчества, но и почти уникальным средством обнажения (и обнаружения) системных свойств самой языковой формы и элементов содержания, ориентированных на область визуально-пластического, а значит отсылающих за пределы языка, но в сферу культуры» (стр. 130). Отдавая должное продуманному у потреблению терминологии в этом вводном абзаце, я стала, подобно пушкинскому рыбаку, «кликать» одну за другой темы в каталоге под значком *Subject*. Результаты:

*Interactive multimedia* – 2.011;

*Massmedia and literature* – 137;

*Literature and painting* – 239;

*Ekphrasis* – 150

Некоторые названия из третьего раздела, естественно, повторялись и в четвертом и наоборот. Среди работ по экфразису преобладали исследования в области греко-римской литературы и риторики; хорошо был представлен подраздел так называемых «стихотворений-картин» (*Bildgedicht*); рассмотрению роли экфразиса в больших повествовательных формах (повесть, новелла, роман) и экфразису в массиве текстов отдельных прозаиков нового и новейшего времени было посвящено около двадцати работ, но при этом – среди названий, включенных в третий и четвертый разделы, за ис-

ключением одной работы, озаглавленной *Сервантес – Писатель и живописец «Дон Кихота»*<sup>1</sup>, мне не удалось найти ни одной монографии, в которой бы рассматривался вопрос о роли экфразиса в одном конкретном романе. Это укрепило меня в решении написать «Об экфразисе в романе Достоевского *Идиот*» и положить в основу исследования первичное этимологическое толкование термина и историю его реального бытования в культуре.

Этимологически термин «экфразис» (*ekphrasis*) происходит от греческого «*ек*» (вы) и «*phrazein*» (сказать, говорить), т. е. **высказать**, выговорить (что-либо, кому-либо, о чем-либо), а сфера локализации этого термина изначально связана с представлением о картинной галерее, музее, выставке картин и скульптур в салоне, в школе живописи и ваяния. Филострат Старший, основатель этого речевого жанра, так писал о его возникновении: «... я хочу **передать о тех произведениях живописи**, о которых была как-то у меня **беседа с молодежью**. Её я вел с целью **объяснить** эти картины и внушить интерес к вещам, достойным внимания». Беседу эту мудрый наставник вел со своими учениками, отдыхая на загородной вилле одного неаполитанца, у которого была «**галерея**, обращенная открытой своей стороной к Тирренскому морю; она была в четыре или пять перекрытий...

---

<sup>1</sup> Helena Pereas de Ponseti, *Cervantes the Writer and Painter of «Don Quijote»* (Columbia: U of Missouri Press, 1988). О предложенных автором интерпретациях, которые сам же Сервантес предлагает для истолкования его словесных картин средствами языка живописи, будет сказано дальше.

Главным ее украшением были рисунки: **там были картины, которые кто-то собрал и выставил здесь с хорошим знанием дела**<sup>2</sup> – Общеизвестно, какое большое «катализирующее» воздействие на зарождение замысла романа о «положительно прекрасном лице» оказало частое посещение Достоевским и его женой европейских картинных галерей и музеев. По ходу работы я буду обращаться и к современным определениям экфразиса, каждый раз устанавливая связи смыслового наполнения этого термина с тем, как, кем и при каких обстоятельствах происходили в текстуальном пространстве романа *Идиот* «встречи» героев с портретами, картинами, скульптурными изображениями; с тем, какие **истолкования** эти герои-созерцатели давали увиденным картинам и как, **в каких словах высказывали и передавали другим** собеседникам свои мысли и чувства.

Составляя эту книгу, я часто и с большой пользой для себя встречалась, беседовала, переписывалась, обменивалась материалами с друзьями, коллегами и специалистами из Ли-

---

<sup>2</sup> Филострат (Старший и Младший) *Картины*. Каллистрат, *Статуи*, прим., перевод, введение С.1 Г. Кондратьева (Л., ИЗОГИЗ, 1936), стр. 22. Выделения в тексте мои, ///. В XVIII–XIX веках такие авторы, как Дидро, Мюссе, К. Батюшков, многие писатели и культурные деятели Европы и России выбирали в качестве своих бесед о картинах заглавия: «Салоны», «Выставка картин в Академии Художеств», «Беседы о живописи», «Прогулка в Академию Художеств», а позже, в XX веке стали предпочитать более метафорические заглавия: «Корда портреты заговорили», «Портрет в "Портрете"! (о повести Гоголя) и т. п. О роли экфразиса в поэтической структуре, тематике и композиции произведений Гоголя следовало бы давно написать отдельную монографию.

тературно-мемориального музея Достоевского в Петербурге, из Пушкинского Дома, с профессором РГГУ Ниной Владимировной Брагинской, автором фундаментально важных работ по экфразису, и с другими друзьями, специалистами по проблемам литературно-эстетических теорий, теории фотографии и изобразительного искусства, ныне живущими как в России, так и за рубежом, «по обе стороны океана». Я благодарна им за щедрую помощь, пересылку дорогих и малодоступных сборников (например – собрания статей под типично «экфразисным» заглавием: *Гоголь, Тургенев, Достоевский: Когда изображение служит слову*, М., 2014), за готовность читать и серьезно критиковать отдельные части еще сырых, не вполне доработанных глав этой работы. В этом отношении помощь, которую оказал мне мой многолетний коллега Вадим Ляпунов, поистине неоценима. Беседы с ним помогли мне точнее понять и точнее выразить многие теоретические положения русских и европейских гуманитариев. Приношу искреннюю сердечную признательность и благодарность Наталии Ашимбаевой, Константину Баршту. Илье Веницкому, Сергею Дауговишу, Александру Грибанову, Николаю Ивановичу Николаеву, Елене Новиковой, Даниэлю Рубинштейну, Савелию Сендеровичу, Борису Тихомирову, Роману Тименчику, Майклу Финку за помощь и за то, что они позволили мне ознакомиться с их работами и ссылаться на них еще до выхода этих трудов из печати. Искренно благодарна организаторам трех последних симпозиумов Меж-



дународного общества Достоевского, где на разнообразных секциях обсуждалось творчество Достоевского в контексте диалогического взаимодействия культур.

# Вступление

14 апреля 1867 г. Федор Михайлович Достоевский с Анной Григорьевной выехали из Петербурга за границу, но ни он, ни его молодая жена не думали о своей поездке на Запад как о свадебном путешествии. Через 4 месяца после отъезда Достоевский писал Майкову, как тяжело далось ему решение уехать. Он знал, что едет «на чужую сторону, где нет не только русского лица, русских книг и русских мыслей и забот, но даже приветливого лица нет». Перечисляя причины, которые понудили его принять столь тягостное решение, он писал: «Я поехал, но уезжал я тогда с смертью в душе: в за границу я не верил, то есть я верил, что нравственное влияние за границы будет очень дурное: один, без материала, с юным созданием, которое с наивной радостью стремились разделить со мною странническую жизнь... это меня смущало и мучило очень. Я боялся, что Анна Григорьевна соскучится вдвоем со мною. А ведь мы действительно до сих пор только одни вдвоем. На себя же я не надеялся: характер мой больной, и я предвидел, что она со мной измучается... Правда, Анна Григорьевна оказалась сильнее и глубже, чем я ее знал и рассчитывал, и во многих случаях была просто ангелом-хранителем моим;... но я все-таки и до

сих пор не спокоен»<sup>3</sup>. Супруги жили за границей столь лишенными дружеских контактов с окружающими, что когда у них, проводивших более четырех месяцев в Германии и шести в Женеве, 22 февраля 1868 г. родилась дочь, Федору Михайловичу, пришедшему в полицейскую управу за получением свидетельства о рождении, пришлось попросить дежурящего у дверей сержанта явиться свидетелем, подтверждающим факт рождения ребенка.

Вторая половина 60-х годов – период резкого неприятия Достоевским не только западной цивилизации, но во многом – и всей буржуазной европейской культуры, эстетических вкусов, норм нравственного и социального поведения. Немцы, французы, и особенно – странствующие по Европе «заграничные русские» были ему ненавистны. И глупы – то они, и корыстны, и заносчивы, и даже внешне непривлекательны. Приехав из Петербурга в Дрезден и прожив там более трех месяцев, Достоевские, из-за малых финансовых средств и по причине замкнутого характера Федора Михайловича, ходили по абонементу в библиотеки, где Ф.М. читал русскую и европейскую периодику, включая издания эмигрантской печати, изредка слушали бесплатные концерты оркестра в городском парке и регулярно посещали картинную галерею, особенно по четвергам, когда с посетителей не взымали пла-

---

<sup>3</sup> Ф.М. Достоевский А.Н. Майкову, Женева, 16/28 авг. 1867. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах* (М., Наука, 1972–1990), т. 28: II (1985), 203, 204–205.

ты. Достоевский подсказывал Анне Григорьевне, какие книги ей стоит почитать; по его совету она прочитала *Отверженных*, *Евгению Гранде* и *Цезаря Биротто*; романы Диккенса и Жорж Санд, Виктора Гюго – авторов, которые, по мнению Достоевского, достигли вершин подлинного искусства и которыми, как он считал, развитие западной литературы завершалось, так как далее, в современной ему беллетристике, он ничего правдивого и действительно прекрасного не находил<sup>4</sup>.

Лишенный непосредственных контактов с текущей русской беллетристикой и журналистикой, ограниченный в выборе сочинений любимых им русских авторов, Достоевский испытывал острую потребность как-то компенсировать себе недостаток углубленного созерцательного общения и диалога с подлинным искусством<sup>5</sup>. Тем большую значимость обретали для него регулярные посещения музеев, особенно – в Дрездене, Флоренции и Базеле, тем прочнее отпечатывались

---

<sup>4</sup> О чтении *Отверженных* в *Дневнике* А.Г. Достоевской под датой 3 июня сделана дополнительная вставка: «Я прочла *Les Misérables*, эту чудную вещь Виктора Гюго. Федя чрезвычайно высоко ставит это произведение и с наслаждением перечитывает его. Федя указывал мне и разъяснял многое в характерах героев романа. Он хочет руководить моим чтением, и я страшно этому рада!» // *Дневник 1867 года* (М., Наука, 1993), стр. 69.

<sup>5</sup> Библиотеки, в которых абонировался Достоевский, имели скудный запас произведений русских авторов, особенно – поэтов. Неслучайно поэтому в романах, написанных за границей (*Идиот*, *Бесы* и «Вечный Муж») так мало точных цитат из любимых Достоевским поэтов, а строки и парафразы из их произведений даны по памяти.

в памяти живые впечатления и мысли, разбуженные созерцанием полотен великих европейских мастеров из этих коллекций<sup>6</sup>.

В «Первой книжке» *Дневника* Анны Григорьевны обращает на себя внимание запись о приезде в Дрезден (19 апреля/1 мая 1867 г.). Со свойственной ей тщательностью она отмечает мельчайшие подробности: от Берлина до Дрездена расстояние около 175 верст, и выехав около семи утра, в сорок минут двенадцатого они были уже в Дрездене. Остановившись в неудобном, но расположенном в центре города отеле, они «наскоро собрались и пошли в галерею... Мы вошли и сначала почти бегом обежали галерею, но Федя ошибся и привел меня к Мадонне Гольбейна. Она мне сначала очень понравилась... Галерея разделяется на две части большою беседкой, в которой находятся вышитые картины. В конце одной части находится Мадонна Гольбейна, на другом конце – Мадонна Рафаэля. Наконец Федя привел меня к Сикстинской Мадонне. Никакая картина до сих пор не производила на меня такого сильного впечатления, как эта»<sup>7</sup>. С этого первого посещения галереи угловой зал, в котором находилась

---

<sup>6</sup> В Базеле Достоевские провели всего один день, 12 (24) августа 1867 г., заехав туда специально, чтобы осмотреть собор (Мюнстер) и увидеть картину Гольбейна – младшего «Мертвый Христос». Анна Григорьевна также упоминает, что в музейной коллекции они обратили внимание на «Морской вид» Калама. А. Г. Достоевская, *Дневник*, стр. 231–235. О «встрече» Достоевского с картиной Гольбейна см ч. 3 данной работы.

<sup>7</sup> А. Г. Достоевская. *Дневник*, стр. 9-10.

Мадонна Рафаэля, стал постоянным местом встречи Достоевских в случаях, когда они отправлялись в музей порознь. В записях от 20 апреля/2 мая, 24 апреля/6 мая, 25 апреля/7 мая, 28 апреля/10 мая и вплоть до 20 июня/2 июля 1867 г., когда Анна Григорьевна «решилась идти в галерею, чтобы попрощаться с нею» перед выездом из Дрездена, она поминует все визиты в музей и приводит перечень картин, особо любимых Достоевским и расположенных между залами с двумя незабываемыми Мадоннами<sup>8</sup>. Но в памяти Достоевского запечатлелись не только отмеченные ею полотна, а и работы мастеров итальянского Возрождения, находившиеся по левую руку от главного входа, в залах на пути к Мадонне Рафаэля, а также картины французских художников и мастеров Северного Возрождения в правом крыле галереи. Они не только будут названы в романах, которые Достоевский замыслит и напишет в дальнейшем, но изображены описательно, окажутся непосредственно включенными в текстуальное пространство этих произведений, станут там «субъектами» его созерцательных медитаций и экфразисных повествований.

Стандартное определение экфразиса – словесное описание и истолкование реальных или воображаемых картин, т. е. произведений живописного, графического, а с середины

---

<sup>8</sup> А.Г. Достоевская, *Дневник 1867 а*, стр. 12–13, 15, 17, 21, 110. См. также упоминание каталога галереи, приобретенного Достоевскими (стр. 75).

19 в и фотографического искусства в пределах литературных текстов<sup>9</sup>. Уточняя это определение, Леонид Геллер, соавтор и редактор сборника *Экфразис в русской литературе* (2002) и участник конференции «Экфразис и проблемы ре-презентации визуального в художественном тексте», состоявшейся в Пушкинском Доме РАН в 2008 г., так характеризует этот дискурсивный жанр: «Экфразис – это *жанр* словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства, жанр, у истоков своих канонизированный *Картинами* Филострата. Внутри литературных произведений других жанров это риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета; позже таким предметом по преимуществу стал художественный объект». Перейти от этого словарного определения термина к заключению, что в тексте романа *Идиот* часты случаи «использования» экфразиса – в общем-то всё равно, что перефразировать высказывание господина Журдена, который

---

<sup>9</sup> Леонид Геллер, «Воскрешение понятия, или Слово об экфразисе», *Экфразис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, ред. Л. Геллера (Москва, МИК, 2002), стр. 5. Он же, «Экфразис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис», *Невыразимо выразимое. Экфразис и проблемы ре-презентации визуального в художественном тексте*, ред. Д.В. Токарева (М., НЛО, 2013), стр. 45. Как указывает Mario Klarer, составитель и соавтор специального выпуска журнала *Word and Image* (15: 1: 1999, pp. 1–5), многие современные специалисты (Murray Krieger, James Heffernan, W.J.T. Mitchell) определяют экфразис как «verbal representation of visual representation» (словесная ре-презентация визуальной ре-презентации).

на старости лет узнал, что он «говорит прозой». Но справедливо и то, что для понимания определенных аспектов поэтики и структурной композиции этого романа важно с максимальной точностью установить, какие именно произведения живописного искусства, где, когда, под влиянием каких душевных настроений Достоевский мысленно и эмоционально отметил для себя, а затем претворил в эти самые экфразисы, или субъектно-объектные истолкования.

Говоря о моментах «встреч» писателя с замечательными полотнами европейских мастеров, в первую очередь надлежит следовать дневниковым записям и воспоминаниям Анны Григорьевны Достоевской (что и будет делаться по ходу этой работы), но к ее подробному реестру вполне законно будет добавить ряд имен и названий полотен, которые Достоевским в тексте романа не были поименованы, а обозначены лишь так, что общее впечатление от них передавалось и как ассоциативные припоминания, вкрапленные в словесные суждения героев романа, и как аллюзии и подсказанные читателю общие представления об авторской осведомленности, «вненаходимые» по отношению к текстуальному целому романа. Примером аллюзионно-ассоциативного «припоминания» будут слова князя Мышкина: «Я в Базеле недавно одну такую картину видел», сказанные им о работе, поговорить о которой ему не удаётся (8, 55)<sup>10</sup>. Подобные не прямые,

---

<sup>10</sup> В дальнейшем цитаты и ссылки на текст романа «Идиот» будут даны по восьмому тому *Полного Собрания Сочинений Достоевского* в 30 томах, и номер



аллюзионно – ассоциативные контакты словесного текста с контекстом живописных работ будут далее рассмотрены подробно. Во вступительной подглавке представляется необходимым выдвинуть одно допущение, касающееся авторской позиции по отношению к созданию самой повествовательной ткани романа.

Подобно живописцу, создателю портрета, пейзажа, творцу исторического полотна или произведения с религиозным сюжетом, автор романа *Идиот* не считает нужным входить с читателем в объяснения, откуда, мол, известны ему те или иные сведения о персонажах романа или почему в рассказе о жизни героя возникают ничем не заполненные лакуны. Подобно мастеру-живописцу, который выставляет свое полотно перед глазами созерцателя картины, автор романа *Идиот* ставит читателя перед сообщаемым фактом: было так... (первый абзац, информирующий о месте и времени встречи двух молодых людей, столь непохожих один на другого). Отведя шестнадцать глав описанию менее чем одних суток пребывания князя в Петербурге, автор начинает вторую часть романа словами: «Два дня после странного приключения на вечере у Настасьи Филипповны... князь Мышкин поспешил выехать в Москву» (146), – и подобно живописцу, изображающему, скажем, момент отплытия Одиссея с острова Итаки, не входит в объяснения с читателем по поводу

того, что Мышкин делал, узнал или увидел в Москве. Главы 1–5 второй части воспроизводят события, происшедшие в течение одного дня по возвращении Мышкина в столицу; события, описанные в главах 6–10, происходят вообще в течение нескольких часов и содержат изображение дружеского визита Епанчиных к выздоравливающему князю, декламацию Аглаей стихотворения Пушкина и скандала, устроенного компанией Бурдовского на даче Лебедева, а две следующие главы, 11–12, – фрагментарно и в обрывках воспроизводят разговоры князя с Аделаидой и князем Щ., Ганей, Лебедевым и ген. Епанчиным в течение тех трех дней, что Лизавета Прокофьевна продолжала на него гневаться после разразившегося скандала и удерживала себя от желания вновь увидеться и поговорить с ним. Из этого одного уже видно, что композиционная структура романа, выстроенная по образцу цепочек, сетей и серий живописных полотен, не нуждается в фигуре повествователя – хроникера и очевидца, вызывающего или не вызывающего доверия. В этом романе нет как такового лица, личности, образа рассказчика, ведущего повествование. Читатель должен удовлетвориться тем, что дано в каждой из развернутых перед его взглядом картин, что выставлено, выдвинуто вперед и предстаёт перед его глазами, а затем уж постараться понять, *что значит* всё изображенное. Этим моментом, фундаментально важным для понимания экфразиса как особой формы словесно-изобразительного высказывания, авторская позиция повествователя

в романе *Идиот* отличается от позиции всеведущего, но безличного поэта, творца и «делателя» эпопеи.

Как художник снимает простыню, за которой скрывается полотно картины, так автор *Идиота* убирает завесу и представляет своим читателям созданные им картины: «Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками, и, конечно, вследствие своей силы и здоровья, любили иногда хорошо покушать» (32). – И всё, от автора-повествователя читатель больше ничего не узнает о внешности, цвете глаз, волос, выражении лиц, мимике, улыбках этих красавиц<sup>11</sup>, но у него возникает ощущение, что за таким парадоксально *небезликим* и полным жизнелюбия семейным портретом стоит художественное полотно работы одного из мастеров североитальянской или рубенсовской школы. Как далее будет показано, вдохновляющим образцом или «моделью» Достоевскому послужил увиденный им в Дрезденской галерее групповой портрет работы Пальма Веккьо «Три сестры», списанный с натурщиц (а не созданный по умозрительным образцам). И вызревание замысла романа *Идиот*, и объяснения относительно того, как мыслилась ему главная задача романа и в чем состояла ее необыкновенная

---

<sup>11</sup> Все остальные замечания будут поданы как наблюдения Мышкина, умеющего «читать» лица с такой же проникновенностью, как разгадывать особенности почерков и индивидуальных росчерков Составителей писем и записок. Непосредственно от автора лишь еще один только раз будет указано, что на Мышкина смотрели черные глаза Аглаи.

трудность («изобразить положительно прекрасного человека»), и первые отзывы А.Н. Майкова, прочитавшего начальные главы, полные одобрения и понимания того, какую впечатляющую «картину» создает Достоевский и как он достигает удивительного эффекта изображения не типов, а живых лиц в картине, освещенной фантастическим светом, – всё это позволяет говорить об особой роли и значимости картины и экфразиса во всей художественной концепции этого романа<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Сын академика живописи, сам искушенный в мастерстве создавать поэмы и стихотворения как «живые картины», ЛИ. Майков передает свои первые впечатления от чтения начальных глав романа Достоевского, пользуясь языком живописного искусства (см. письмо Ф.М. Достоевскому от 7 января 1868 г., *Достоевский, Статьи и Материалы*, ред. А.С. Долинина, М., 1925, II стр. 343). Еще характернее его письма Достоевскому от 2/14 марта и 14 марта (ст. стиля) 1868 г. Одно начинается словами: «Знаю, знаю, знаю, любезнейший Федор Михайлович, что вы сгораєте нетерпением услышать, что роман», – и останавливается на наиболее ярких картинах, которые обратили на себя внимание таких читателей, как Тютчев, Соловьев, Милюков, Ламанский. Майков переносит на оценку начальных глав романа Достоевского определения, которыми ему хотелось бы характеризовать свои стихотворения: «Поэма наша – это роман, и роман не в стихах. Поэмы-то – вы пишете!... и хорошо, и любопытно (любопытно до крайности, замечательно), и чудесно!» (цит. по: «А. Майков. Письма к Достоевскому 1867–1871», публ. Н. Ашимбаевой, // *Достоевский. Контекст творчества и времени*, СПб, Серебряный век, 2005, стр. 107, 111, 114). См также О.И. Седельникова, «В кругу Ф.М. Достоевского: живопись и литература как единый объект осмысления в художественной критике А.Н. Майкова», *Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 года* (Великий Новгород, 2011), стр. 274. О погруженности всего семейства Майковых в мир живописи и интересе поэта к антологическим стихотворным циклам, по природе своей – картинным изображениям, см. Н.В. Володина, *Майковы. Пре-*

Отдельные главы работы, имеющей в центре рассмотрение живописно-художественных образов в романе *Идиот* и переживание героями эстетических впечатлений, вызванных созерцанием изображенного, следует поэтому предвратить своего рода экскурсом в историю экфразиса и его толкований в системе нарративных жанров.

---

данья *Русского семейства* (СПб, Наука, 2003). Работе предпослан эпиграф из поэмы А.Н. Майкова «Сны»: «Фигуры движутся, как в дымке фимиама, / Уже на все легла эпическая рама».

# Часть 1. Экскурс в теорию экфразиса

## 1. Экфразис как «косвенный рассказ»

В работах о поэтике сюжета и жанра Ольга Михайловна Фрейденберг рассматривала генезис наррации – рассказывания или «раскрывания». Поскольку все словесные жанры каждый по-своему варьируют и сохраняют как парадигму один и тот же архетипический сюжет, происхождение повествования связано с отделением субъекта от объекта, с появлением говорящего, который кладет как подношение на алтарь божества картину своей жизни. Входя в храм и падая ниц перед алтарем, говорящий разворачивает перед взором божества, заступничества которого он (или его душа) ищет, рассказ о себе, о своих «претерпеваниях», странствиях и мучениях. С установлением границы между субъектом и объектом речи, появление просителя, обращающегося к милости божества, его мольба-обращение превращалась в «косвенный рассказ» о перенесенных претерпеваниях. «*St a. Viator!*», – в этой афористической формуле античной эпитафии-эпиграммы содержится эмбрион и экфразиса, и рассказа-наррации: Путник, остановись! Посмотри, выслушай,

благоволи увидеть и понять, что составляет картину жизни того, кто к тебе обращается<sup>13</sup>. Ольгу Фрейденберг интересовал вопрос генезиса, т. е. изначальной типологии наррации, общей для самых несходных видов повествования, имевших распространение в различных культурах, в разные времена входивших в состав и заполнявших собою структуры самых непохожих друг на друга литературно-художественных форм. В рамках бахтинской терминологии можно сказать, что Фрейденберг трактовала экфразис как один из видов внутренне диалогических речевых жанров. Но Фрейденберг с трудами Бахтина по теории дискурса не могла быть знакомой<sup>14</sup>. Она рассматривала генетическое ядро экфразиса, которое лежало в зародыше рассказа – наррации, обращенной к другому: адресату устной речи или получателю запи-

---

<sup>13</sup> О.М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, ред. И.В. Брагинской (М., Лабиринт, 1997), стр. 121–129; *Образ и понятие*, гл. «Метафора», «Происхождение наррации» // *Миф и литература древности* (М., РАН, 1998), стр. 236–238, 659 (прим); стр. 265–285. Исчерпывающее исследование генезиса, жанра и структуры *Картин* Филострата, а также дефиниции «диалогический экфразис» и «типологическая модель» см. в трудах Н.В. Брагинской, из которых для данной работы наиболее важными являются статьи «Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации)». *Славянское и балканское языкознание Карпато-восточнославянские параллели Структура балканского текста* (М., Наука, 1977), стр. 259–283 и «*Картины* Филострата Старшего: 1 эпизис и структура диалога перед изображением», *Одиссей. Человек в истории* (М., Наука, 1994), стр. 274–313.

<sup>14</sup> О соотношении теоретических воззрений Фрейденберг и Бахтина см. Nina Perlina, «The Freidenberg – Bakhtin Correlation», *Ol'ga Freidenberg's Works and Days* (Bloomington IN, Slavica, 2002), стр. 237–262.

санного повествования. А для рассмотрения культурно-эстетической природы экфразиса – считала она, – следует обращаться не к генетическому методу, а к иным методологиям. Культурно-историческое развитие экфразиса, обстоятельства, место и время его оформления как особого способа аргументации в риторике и в поэтических описаниях, локализация и функции экфразиса в границах различных словесно-коммуникативных жанров – должны рассматриваться другими дисциплинами: исторической поэтикой и семиотикой, изучающей взаимоотношения различных видов словесно-поэтических и живописно-пластических искусств.

## **Картина-экфразис в понимании Филострата и Лессинга**

Экфразис как риторико-дидактический и педагогический (точнее – эвристический) прием был введен в обиход ритором и философом середины-конца II века новой эры Филостратом<sup>15</sup>. По мере развития новых культурно-общественных отношений, новых видов искусств, по мере изменения границ и пределов различных культурно-исторических кон-

---

<sup>15</sup> В текстах Филострата термина «экфразис» нет, он пользуется выражением «картины» (лат. *imagines*): культурная семантика, история употребления и распространения этого понятия в сфере риторических теорий, античной словесности и художественной литературы нового времени рассмотрены в работах многих специалистов, их наблюдения будут использованы далее по ходу рассмотрения нашей конкретной проблемы.



текстов словесного искусства как такового, объем понятия «экфразис» и его закреплённость за определенным типом дискурса менялись весьма существенно. Но генетическое зерно и архетип, описанные Фрейденберг в статье «Происхождение наррации», оставались теми же. «Речь, которая представляет предмет видимым перед глазами», – такое определение экфразиса, зафиксированное в античных учебниках красноречия (*progymnasmata*), сохранялось неизменным во многих работах, касавшихся этой проблемы<sup>16</sup>, Экфразис как определенный тип повествовательного нарратива может быть обнаружен не только в речах риторов, публичных и судебных ораторов, в писаниях теоретиков искусств, у поэтов, драматургов, прозаиков, которые были хорошо знакомы с историей античности. Как вид образно-изъяснительного описательного дискурса экфразис присутствует и в индивидуальном языке авторов, не знающих о существовании этого реторико-эстетического приема, – но интуитивно, по ходу развертывания своих сюжетов, добирающихся до момента, когда и они сами, и созданные ими герои оказываются стоящими лицом к лицу с картиной чужой жизни, пытаясь понять: что эта картина значит. Поэт или прозаик ставит своего героя или ризмышляющего и говорящего протагониста в буквальном смысле лицом к лицу с картиной: с портретом,

---

<sup>16</sup> J. Eisner, «The Genres of Ekphrasis», *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature* (Bewrick, Australia) 31: 2002, pp. 1—18; Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theories and Practice* (Surrey-hurling Ion: Ashgate, 2009), pp. 1-61.

с изображением лица или фигуры на полотне живописца, с показом театральной/театрализованной сцены, драматического события из жизни другого персонажа; с пейзажной зарисовкой знакомого-незнакомого ландшафта, людей на лоне природы<sup>17</sup>. Автор словесного текста прибегает к экфразису всякий раз, когда его герой оказывается в положении зрителя, сочувствующего и сопереживающего созерцателя картины жизни или мира обитания «другого».

Говоря о человеке, наделенном творческой интуицией, о встрече профессионального автора – создателя произведений словесного искусства – с картиной, представленной в музейной экспозиции, легко показать, что увиденное может сразу и навсегда запомниться, стать объектом повторных, более и более проникновенных воспоминаний, переживаний и осмыслений. Мысленное возвращение к одной и той же картине может стать оплодотворяющим началом творческих замыслов, предвосхищать будущее развитие авторских идей, подсказывать те или иные повороты сюжетного развития еще не начатого произведения. Наделенный творческой интуицией автор, еще до начала работы над новым замыслом, находит в созерцании и воспоминании о реально существующих или воображаемых картинах своеобразную порождающую модель, пробраз будущих словесных творений.

---

<sup>17</sup> Перечень такого рода постановок может быть шире и длиннее. Здесь отображены лишь общие виды экфразисов, чаще других встречающиеся в произведениях Достоевского и по-преимуществу – в романе *Идиот*.

Непосредственный или воображаемый контакт с созерцаемым объектом искусства, всегда внутренне диалогичный по смысловому наполнению, лежит в основе экфразиса.

По определению Гисберта Кранца, который разработал детальную систематику стихотворений о картинах европейского искусства, при самых разнообразных теоретических подходах к словесному тексту опорное определение экфразиса как специфической видовой поэтической категории остается неизменным. Это «картина, которая посредством искусства слова возникает в представлениях читателя или слушателя». «Стихотворение-картина» и есть *das Bildgedicht*. Кранц добавляет, что исторически и в зависимости от конкретного стилистического и смыслового содержания создаваемых поэтом стихотворений-картин диалогически связанные компоненты «картина – слово о...» и «слово – картина» могут выступать в различных последовательностях и соотношениях<sup>18</sup>. В ряде картин-стихотворений, относимых им к категории «эмблематических», т. е. созданных по мотивам словесных текстов и сюжетов, уже переработанных в сюжеты живописного искусства, и художники, создатели картин, и поэты, создатели эмблематических стихотворений, вдохновлялись словом: мифами античности, эпическими поэмами, текстами Священного Писания. В экфразисе как словесной картине диалогически соотнесенные ком-

---

<sup>18</sup> Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht in Europa: Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1973), pp. 9-10.

поненты «картина – слово» могут выступать в различных комбинациях: «слово – картина— слово» и «картина – слово». Исследование Кранца посвящено исключительно стихотворениям-картинам, но расширяя сферу рассмотрения словесных жанров и следя за объективными и объектно-субъектными соотношениями «слова и картины» в их пределах, можно добавить, что трехчленные формулы преобладают над парными соотношениями у прозаиков – создателей экфразисов, входящих в состав более объемных словесных текстов (повестей и романов). В роли прототипической модели в таком случае выступает восприятие и припоминание словесно-художественных произведений, эмоциональная, смысловая, духовная значимость которых для них, как создателей новых повествовательных текстов, оказалась особенно яркой и убедительной именно потому, что она уже «зарекомендовала себя» как заданная, преднайденная. И эта же заданная в слове модель определяла и направляла эстетическое мышление художников, создателей живописных полотен. Полагаясь на трехчленные формулы «слово – картина – слово», можно точнее описать своеобразие переживаний и телеологию творческих устремлений авторов, для которых наибольшей авторитетностью и внутренней убедительностью обладают религиозные тексты, прежде всего – тексты Священного писания. Трехчленные формулы указывают на общий вектор авторских переживаний, а ответные реакции на вдумчивое, проникновенное восприятие эстетиче-

ских объектов, созданных другими, остаются такими же, как при непосредственной встрече с картинами, структурная и смысловая композиция которых не определялись словесным прототипическим сюжетом. Мысль автора, а внутри словесного текста – рассказчика или персонажа – все равно движется по схеме, впервые описанной Филостратом: что это значит, как это может быть, как это показано, о чем говорит и т. п.

Читая дневники Анны Григорьевны и ее комментарии к текстам Достоевского, можно понять, в каких сложных диалогических отношениях находились фрагменты романов *Идиот* и *Подросток* с воспоминаниями писателя о картинах из Дрезденской галереи и Базельского музея. Из комментариев к *Подростку* становится видным, как от такого рода референтных связей между картиной и рассказом героя (Версилов о своем восприятии полотна Клода Лоррена «Асис и Галатея», которому он дает название «Золотой век») протягивалась линия словесно-диалогических интерпретаций к произведениям Гейне (стихотворение «Христос на Балтийском море»).

Но как перевести или перенести явление, открывшееся зрению, в умозрение и словесное описание? – Трактат Лессинга *Лаокоон* содержит в себе подробное объяснение **границ, разделяющих сферы** изобразительных и словесных искусств, и очевидный факт сюжетно-тематического **сходства** произведения изобразительного искусства (скульптур-

ной группы «Лаокоон») и словесного описания поэта (Вергилия) нужны Лессингу, чтобы показать фундаментальные **различия** двух языков: изображения как непосредственной **презентации, показа** картины или скульптуры – и **описания, словесной ре-презентации**. Основной текст трактата рассматривает границы, разделяющие сферы этих двух искусств, а комментарии и примечания к трактату содержат многочисленные примеры экфразисов на темы скульптурной группы или картины «Лаокоон». По Лессингу, экфразис рассказывает, как поэт переживает картину, изображающую происшедшее событие, как воспринимает показанное на картине и, наконец, как повествует, рассказывает о пережитом и увиденном моменте жизни, навсегда застывшем в камне у скульптора или на живописном полотне у художника<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Имея в виду отличие сказанного в греческих мифах от рассказанного римским поэтом Вергилием в *Энеиде*, а далее от показанного в скульптурных изображениях гибели Лаокоона и его детей, Лессинг пишет в гл. V: «Вергилий был первым и единственным поэтом, у которого змеи умерщвляют отца вместе с детьми; скульпторы сделали то же самое, хотя они, как греки, не должны были этого делать», а в пространном примечании (36) добавляет: «Я припоминаю, что против сказанного мной можно привести картину, упоминаемую Евмоллом у Петрония». Картина эта, наряду с другими работами греческих мастеров, находилась в галерее в Неаполе и «представляла разрушение Трои и в особенности историю Лаокоона совершенно также, как рассказывает Вергилий;... Но не будем принимать романиста за историка. Эта галерея, эта картина и, наконец, сам Евмолл, по всей вероятности, существовали лишь в воображении Петрония», Готхольд Эфраим Лессинг, *Лаокоон, или о границах живописи и поэзии* (М., ГИХЛ, 1957), стр. 118, 332.

Достоевский не читал Филострата, но с трактатом Лессинга был знаком<sup>20</sup>. Свидетельство тому – обзорная статья «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год», большая часть которой посвящена разбору жанрового полотна В.И. Якоби «Партия арестантов на привале». Статья была опубликована анонимно в «Критическом обозрении» журнала *Время*, 1861, № 10, в первом разделе которого продолжалась публикация *Записок из Мертвого Дома* (гл. VII–IX). Как отмечено в комментариях, статья о выставке «явилась в журнале в эпоху яростных споров внутри Академии и вне ее стен о перспективах развития современного русского изобразительного искусства» (19,318)<sup>21</sup>. В заключительной части

---

<sup>20</sup> Работа Гете «Об искусстве древности», в состав которой входил перевод *Картин* Филострата, прошла незамеченной русскими читателями времен Достоевского, а перевода *Картин* на русский язык не существовало до 1936 г.

<sup>21</sup> Текстологическую атрибуцию принадлежности этой анонимной статьи Достоевскому, комментарии, а также искусствоведческий анализ картины Якоби см.: ПСС, 19, стр. 314–330 и в статье О. Шульца «Найденный Достоевский» (точнее, «Находка одного <текста> Достоевского»), Oskar von Schoultz, «Ein Dostojewskij – Fund», *Commentationes Humanarum Litterarum. Societas Scientiarum Fennica*, 1:4 (1922–1927), pp. 1 – 56. Последние главы первой части *Записок из Мертвого Дома*, «Праздник Рождества Христова» и «Представление» появились в журнале *Время*, 1861, № 11, и в этом же номере в «Критическом обозрении» находилась другая анонимная статья, «Рассказы Н.В. Успенского». Достоевский как анонимный критик – обозреватель предъявляет к рассказам Успенского и к живописному полотну Якоби одинаковые претензии и одинаковые эстетические требования: от натянутости правды фотографической авторы должны подняться на высоту правды художественной, изъясняя эмоционально и убедительно, что значат сцены и эпизоды, включенные в рассказ и изображенные на полотне.

обзора, касаясь картин, выполненных по мотивам литературных произведений, Достоевский говорил о реальных или литературных источниках и средствах изображения, которыми располагают художники: «Некоторые живописцы пользуются уже готовым содержанием и выполняют его как задачу... В нынешнем году... есть три подобные картины: "Весталка", по г-ну Полонскому, "Капитанская дочка", по Пушкину, и "Фауст с Мефистофелем", по Гете. Едва ли когда-нибудь такого рода вещи могут быть удачны. В произведении литературном излагается вся история чувства, а в живописи — одно только мгновение. Как же тут быть? Очень просто: или написать пять или десять весталок, то есть ту же весталку в пяти или десяти оттенках чувств, или не браться за невозможное дело» (19, 168). Комментаторы находят в этом саркастическом выпаде парафраз из *Лаокоона*, а Р.Ю. Данилевский уточняет, что Достоевский читал Лессинга по переводу Е.Н. Эдельсона<sup>22</sup>.

25-летний дипломант Академии Художеств В.И. Якоби на выставку 1860–1861 представил работу «Партия арестантов на привале», написанную в этом же году. Не анонсируя этого как участник академического конкурса, он решился выполнить ее не по классическим образцам, а по мотивам *Записок из Мертвого Дома*. В свою очередь, анонимный обозреватель (а им был сам Достоевский) не посчитал возможным указывать на очевидную для него сюжетную зависимость ра-

---

<sup>22</sup> Р.Ю. Данилевский, Г.Э. Лессинг и Россия (СПб, 2006), стр. 84–85.



боты Якоби от *Записок из Мертвого дома*. но свое отношение к живописи, не идущей дальше «копирования», высказал откровенно: «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может; в картине ли, в рассказе ли... непременно будет виден он сам, он... выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития..... В старину сказали бы, что он должен смотреть глазами телесными и, сверх того, глазами души или оком духовным». (19,153–154). И далее, обратив «глаза души» к своим же *Запискам из Мертвого дома*, по контрасту перечисляет натяжки и передержки, которые, «гоняясь... за правдой фотографической», допустил Якоби в своей картине.

Работа «Последняя весна», изображающая девушку, преждевременно умирающую от чахотки, дает рецензенту возможность задать художникам, не понимающим значения «границ между живописью и поэзией», другой вопрос, уходящий корнями в теории Лессинга и Филострата: «как изображать ужасное»? – Если вспомнить беседы, в которые князь Мышкин вовлекает своих собеседников, станет очевидным: на страшные зрелища, не поддающиеся нравственному оправданию, нужно смотреть «глазами души», и только так и тогда становится возможным «изображение» неизобразимого. Предлагая Аделаиде в качестве сюжета картины

сцену гильотинирования. Мышкин дает ей понять: художник должен проникать своим понимающим и сопереживающим взглядом в то, что переживает другой. Тогда зрелище смертной казни преобразится в изображение, содержащее в себе незабываемый рассказ о непостижимой тайне бытия и небытия.

## Специалисты по семиотике искусств об экфразисе

Комментируя и полемически развивая лессинговскую оппозицию: картина как произведение живописи – экфразис как описание картины, современный специалист по семиотике искусств Кригер разъясняет суть имеющего здесь место различия. Человек, позирующий художнику, скульптору или сидящий перед камерой фотообъектива, **смотрит из** глубины своего «я» в мир, а посетитель галереи, зритель или перебирающий страницы фотоальбома созерцатель, **глядя на** это застывшее в динамике, в страдании, в улыбке, в покое лицо, **видит взгляд** изображенного на картине или фотографии и пытается понять: что выражает собой этот взгляд. Изъяснение, интерпретация скрытого смыслового значения взгляда и составляет содержание экфразиса портрета. Упрощая и суммируя, получаем трехуровневую конструкцию: позирующий мастеру смотрит вовне; художник или фотограф, со своей позиции извне, ловит и фиксирует на холсте или на

фотобумаге (но всегда в пределах поля-пространства, ограниченного рамой) индивидуальный взгляд портретируемого, а экфразис, или словесная картина, истолковывает, что этот взгляд значит. Экфразис проясняет и объясняет то особенное, что, глядя на портрет, можно угадать и увидеть в позе портретируемого, принятой им самим или выбранной для него создателем картины, что можно узнать о жизни и личности человека, изображенного на полотне, застывшего на фотографии или в камне.

Экфразис осуществляет перевод, перенос (транспозицию) специфических смысловых значений системы живописно-пластических искусств в систему словесного, изъяснительного повествования. Как особый речевой жанр экфразис является субъектно-объектной и импрессивно-экспрессивной категорией диалогического дискурса и межвидового цитирования. Ведь цитата в самом общем своем определении – вид «чужого слова», сочетающий в себе формы прямой, косвенной, несобственно-прямой речи и речевой интерференции. В словесном искусстве создателем картины-экфразиса может быть как автор (поэт или прозаик), так и созданный автором, но представленный в качестве протагониста герой – вдумчивый созерцатель или рассказчик<sup>23</sup>. Во многих случаях рассказ-экфразис от лица героя обретает осо-

---

<sup>23</sup> Протагонист – выразитель идеи. В отличие от протагониста, герой не только выражает, но и претворяет заявленную идею в действие, воздействуя на других ее силой и убедительностью.

бую силу эмоционального воздействия, потому что адресатом такого повествователя являются слушатели, сочувствие и понимание которых он хочет завоевать. Лессинг отмечает эту особенность экфразиса у Вергилия: «Поэт даёт описание гибели Лаокоона не от своего собственного имени, а заставляет об этом рассказывать Энея и притом перед Дидоною, сострадание которой Эней горячо старается возбудить»<sup>24</sup>. А если в понятие «герой-протагонист» вкладывать идею: учитель, «старший», своими объяснениями старающийся сделать учеников понимающими слушателями, причастными ко всему изображенному в картине, то проявится и еще одна характеристика экфразиса. В зависимости от того, какую позицию занимает ведущий беседу по отношению к собеседнику, рассказ об изображенном или описание «картины жизни» может служить целям воспитания, дидактической пропедевтики, религиозного поучения. Экфразис может быть иллюстрацией философских максим, предвосхищать грядущие события в жизни слушающего или созерцающего, и, наконец, как картина, показывающая уже свершившееся, – заранее указывать, предупреждать о возможном исходе событий, еще не развернувшихся в действия в совсем иных пространственно-временных ситуациях.

Филострат, зачинатель жанра экфразиса, объясняет свои задачи наставника: «Я хочу передать о тех произведениях живописи, о которых была как-то у меня беседа с молоде-

---

<sup>24</sup> *Лаокоон*, 131.

жью. Её я вел с целью им объяснить эти картины и внушить им интерес к вещам, достойным внимания». Его универсальная формула, изъясняющая содержание картины как созерцаемого объекта: «Давай подумаем, что это значит Ты же внимательно смотри, чтобы можно было тебе сделать вывод, каким путем создаются сюжеты картин»<sup>25</sup>. Как повествовательный прием экфразис возникает всякий раз, когда герой, находящийся в твердо очерченных пространственно-временных границах своего мира, переносит взгляд за раму – границу, отделяющую его от пространственного поля картины мира и жизни **другого**, и со своей точки зрения, со своей позиции пытается понять, что же он видит. То именно, что он увидит и как поймет смысл представшего его взору, составляет содержание экфразиса.

Как тип повествования, смысловое содержание экфразиса противоположно вставной новелле. Экфразис не обособляет, а втягивает в пространственно-временной контекст романа всё внеположное тому, о чем сейчас говорит рассказчик. В тематической и композиционной структуре романа *Идиот* этот принцип выдержан с неукоснительной последовательностью. Как мне представляется, два намеренных исключения – пародийное ораторство Лебедева о средневековых католических монахах-людоедах, нарушающее празднование дня рождения князя, и филиппики Мышкина на провальном

---

<sup>25</sup> Филострат – ст., *Картины*. Книга Первая. Введение» // Филострат (Старший и Младший), *Картины*. Каллистрат, *Статуи* (Л., Изогиз, 1936), 23.

вечере «смотрин» у Епанчиных, направленные против католицизма, в которые он пускается в связи с сообщением о том, что его благодетель Павлищев чуть не стал иезуитом. Оба эти образца неудачного ораторского красноречия лишены естественной связи с содержанием и настроением бесед, которые ведут между собой собравшиеся гости. Экфразисами, даже пародийными, т. е. нарочито представленными как неудачно созданные умозрительные картины, неубедительные для собеседников, они не являются, их можно рассматривать лишь как слухи и домыслы о событиях, смысл которых сами рассказчики не постигают и не могут сделать понятным для собравшихся<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Комментаторы ПСС не указывают текстов, которые могли послужить источником ораторствования Лебедева. О годах Великого Голода (1315–1317) и Черной Смерти (1346–1351) Лебедев мог почерпнуть некоторые сведения в трактате Мальтуса, где о случаях людоедства, имевших место в эпохи великих климатических катастроф средневековья, конкретно ничего не сказано, но дан собирательный образ умирающего от голода бедняка: «Он липший за столом, па великом пиру жизни ему нет места». Но Лебедев Мальтуса не читал, а подхватил его имя у Герцена, который как раз был резким противником мальтузианства. Опубликованный анонимно в 1729 г., но затем многократно переиздававшийся сатирический памфлет Свифта «Скромное предложение», созданный им в манере сатирической ораторской «Апологии» Квинтилиана, ему также не мог быть известен.

## Экфразис как категория диалогического межвидового цитирования

В пределах авторского текста цитата является средством перевода с одного индивидуального языка на другой с сохранением и намеренным акцентированием главных признаков обоих идиолектов. Экфразис, как специфический речевой жанр и вид повествовательного дискурса осуществляет перевод с языка живописно-пластических искусств на язык словесности путем межвидового диалогического цитирования<sup>27</sup>. Возникновение рассказа из межвидового цитирования может быть проиллюстрировано «Картиной» Филострата «Скамандр»:

**«Узнал ли ты, мальчик, в этой картине рассказ Гомера, или о нем ты совсем не думаешь, и потому, конечно, считаешь за чудо, как это в воде может гореть огонь? ... Вероятно, ты знаешь то место из *Илиады*, где Гомер заставляет Ахилла воспрянуть, чтоб мстить за Патрокла, а боги готовы двинуться в бой... Всех других рассказов о битве богов не касается наша картина; она только нам говорит, как на Скамандра напал могучий Гефест, сильный "пламенем чистым небесных огней". Смотри опять на картину, отсюда поймешь ты и всё осталь-**

---

<sup>27</sup> Межвидовое цитирование – цитирование-перенос с одного вида искусств на другой.

ное»<sup>28</sup>. Продолжая объяснять, что именно должен понять ученик по увиденному на картине, наставник опускает само описание иссякновения вод божественного потока (*Илиада*, 21: 305–384)<sup>29</sup>.

Словесные цитаты из Гомера в текст не введены, сохраняются только указания-сноски на 21-ю песнь *Илиады*, благодаря чему Филострат и заканчивает объяснение картины словами: «Всё это совсем не так, как дано у Гомера». Средствами экфразиса Филострат помещает созданный им новый текст – картину в семантически расширившийся, многоплановый и многосмысленный объемлющий контекст. Об «энаргее», т. е. жизненности, зрительной убедительности экфразисного повествования, которое помогало как бы воочию увидеть, передать и осмыслить то, что не может быть

---

<sup>28</sup> Филострат *Картины*, стр. 23. Выделены пункты перехода за границы-рамы словесного и живописно-пластического и моменты межвидового цитирования, имеющие изъяснительное значение. За исключением определения: «Гефест сильный пламенем небесных огней», прямых цитат из Гомера в этом объяснении картины нет. Предполагается, что ученик должен знать поэму Гомера наизусть и по сказанному поэтом слову понимать содержание картины: «узнал ли ты, мальчик...». Наличие «рамы» четко указывает на вненаходимость мира, показанного на картине, по отношению к миру, в котором пребывают Филострат и его собеседники. Ссылки на Гомера осуществляют перевод и переход в сферу умозрительных представлений и словесных описаний всего, показанного в зрительных образах.

<sup>29</sup> В греческой мифологии Скамандр – бог одноименной реки, сочувствующий троянцам и пытающийся укротить неистовства Ахилла, но побежденный заступником Ахилла, богом огня, Гефестом. См.: *Мифологический словарь*, ред. Н.М. Мелегинский (М., Советская энциклопедия, 1990), стр. 494.



открыто физическому зрению, опираясь на картину «Скамандр», писал Гете<sup>30</sup>. Нам неизвестно, читал ли Достоевский письма и дневники Гете, скорее всего, он не был с ними знаком<sup>31</sup>. Тем большее значение тогда приобретает тот факт, что и в отчетах о посещении годовых выставок в Академии художеств, и в ряде статей о русской литературе, в полемике с критиками, защищавшими принципы эмпирико-прагматического утилитаризма (физиологии, бытовые очерки, зарисовки натуральной школы) Достоевский обращал особое внимание на «жизненность», жизненную убедительность антологической поэзии и картин-стихотворений, которые Добролюбов и его единомышленники решительно не принимали и считали за образцы «чистого искусства». Достаточно указать на статью «Г-н – бов и вопрос об искусстве», где вслед за обсуждением ценности (но не утилитарной пользы, а эстетического значения) таких образцов медитативно-созерцательной поэзии как «Шепот, легкое дыхание», следу-

---

<sup>30</sup> Для понимания экфразиса важно различать понятия *enargeia* (жизненность) и *energeia* (процесс),

<sup>31</sup> Гете перераспределил «Картины» по сюжетно – тематическому принципу и дал свой комментированный пересказ мифологических сюжетов, положенных в их основание. Обращаясь к способности поэта средствами словесных выражений донести до читателя убедительную зримость изображенного на картине, он пользовался выражением *ü berliefern* – «передать», корневая лексема которого, *liefern*, значит «доставлять (товар), предъявлять доказательства». Johann Wolfgang Goethe, «Philostrats Gemälde», *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985) Bd. 20. S. 295–297, 306.

ет глубоко проникновенное истолкование той преобразующей силы, которую несет в себе «жизненность» картин-стихотворений. На языке Достоевского «жизненность, энтузиазм» и есть энаргея экфразиса. «Жизненность» позволяет извлечь из забвения, выдвинуть, поставить перед глазами и сделать зримыми, ценностно важными «вековые идеалы» красоты, связать их «с общечеловечностью, с настоящим и с будущим, навеки и неразрывно... Мы знаем одно стихотворение, которое можно почесть воплощением этого энтузиазма, страстным зовом, молением перед совершенством прошедшей красоты и скрытой внутренней тоской по такому же совершенству, которого ищет душа, но должна еще долго искать и мучиться в муках рождения, чтоб отыскать его. Это стихотворение называется "Диана"». «Вот оно», – пишет Достоевский, цитированием удваивая силу воздействия стихотворного экфразиса Фета. – «Последние две строки этого стихотворения полны такой страстной жизненности, такой тоски, такого значения, что мы ничего не знаем более сильного, более жизненного во всей нашей поэзии» (18, 96–97). Далее будет показано, что акцентирование моментов узнавания преобразующей животворной силы красоты лежит в основе всех проникновенных изъяснений князя Мышкина о тайне и загадке красоты, которая «спасет мир».

К выдержкам из Филострата, Лессинга и работам современных филологов и историков искусств о нарративно-описательной структуре экфразиса следует добавить статью Лео

Шпитцера «"Ода к греческой урне", или Содержание vs. Метаграмматика» (1955), в которой дается суммарное определение экфразиса: «поэтическое описание картины или скульптуры, которое предполагает достигнутое путем словесных средств воспроизведение чувственно воспринимаемых объектов искусства – "*транспозицию*" изобразительного объекта, "*поэтическую картину*"». В работе показано, что экфразисная транспозиция является металингвистическим средством передачи «содержания» эстетического объекта<sup>32</sup>. Структурно-семантический механизм транспозиций Шпитцер раскрыл в статье 1948 г., «Лингвистический перспективизм в *Дон-Кихоте*»<sup>33</sup>. Сервантес (показывает Шпитцер) развернул сложную сеть лингвистических метаграмматических и метапоэтических комментариев и медитаций по поводу изображения героя разными повествователями, претендующими на авторство или указывающими на их прямое или косвенное знакомство с бедным идальго Кихано, кото-

---

<sup>32</sup> Leo Spitzer, «The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature*, 1955 № 7, цит. по: *Essays on English and American Literature* (Princeton: Princeton UP, 1968). Определение экфразиса: «... the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies... reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible objects of art, une *transposition d'art, object d'art, ut pictura poesis*». Выражение *transposition d'art* заимствовано Шпитцером у Теофиля Готье, известного мастера экфразиса, указ. работа, p. 72.

<sup>33</sup> "Linguistic Perspectivism in the *Don Quixote* (1948)" // Leo Spitzer, *Representative Essays*, ed. Alban K. Ford (Stanford, California: Stanford UP, 1988), pp. 223–273.

рый, начитавшись разных рыцарских романов, вообразил себя странствующим рыцарем Дон Кихотом.

Исходя из позиции прямого, косвенного или отраженного изображения героя, Сервантес из раза в раз показывал Дон Кихота таким, каким его видели разные встречавшиеся с ним люди, каждый – со своей субъективной перспективы<sup>34</sup>. Субъектно-объектный перспективизм становится средством выражения прямого и стороннего взгляда на героя. Дон Кихот показан с позиции самовосприятия, как субъект рассмотрения и видения им самого себя в перспективе своих рыцарских представлений о мире, и со множества других позиций со стороны, с точки зрения других персонажей, в том числе – с позиции автора, создавшего героя, о котором он повествует. Автор предоставляет своему герою, небогатому идальго по имени Кихано, полную свободу в выборе поступков, совершаемых им от лица рыцаря Дон Кихота, но при этом неотступно следит за происходящим и комментирует

---

<sup>34</sup> Метапоэтикой и метапоэтической функцией в самом общем виде считают включенные в повествовательную ткань произведения рассуждения автора об эффективности и смысловой значимости применяемых им же средств художественного изображения. О метапоэтической функции и метапоэтике в романе *Идиом* см.: Michael C. Finke, *Metapoesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov* (Durham, London: Duke UP, 1995), pp. 77 – 108, 168–170. Исследователь Сервантеса Джон Аллен, не прибегая к терминологии Шпитцера и незнакомый с работой Финка, показывает, что герой Сервантеса попеременно выступает показанным то с позиции авторского «Я», то со стороны повествователя или создателя «подлинного» жизнеописания Дон Кихота, то описанным фиктивными «переводчиками», подражателями и плагиаторами. См. John Jay Allen, *Don Quixote: Hero or Fool? Remixed* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2008), разделы 1–4, 6.

изображение происходящего. С авторской перспективы, находясь за пределами разворачиваемого им повествования о Кихано-Кихоте, Сервантес переносит на героя и на всё окружающее сложно нюансированные огласовки обозначений и именований вещей, выбранных им под впечатлением от чтения эпических поэм и рыцарских романов. Пародируя знаменитый экфразис, показывающий создание щита Ахиллеса в *Илиаде*, Сервантес позволяет герою соорудить нелепую самodelку из картонок и железных пластинок и назвать это изделие «настоящим шлемом с забралом тончайшей работы»; поименовать старую клячу Росинантом, т. е. «первой клячей на свете, ставшей теперь впереди всех остальных», а себя самого назвать сперва Дон Кихотом Ламанчским (чтобы все знали, какую провинцию Испании должны прославить его подвиги), а затем – в честь победы над выпущенными из клетки дикими зверями – «Рыцарем Львов»<sup>35</sup>. Возбужденное чтением рыцарских романов воображение героя (перспектива куртуазного эпоса) заставляет его найти себе даму сердца и, пользуясь анаграммой или анафразой, дать красавице имя Дульсинеи Тобоской. Но сделано это (вскользь сказано от автора) вовсе не потому, что Дуль синея чем-то похожа на поселянку Альдонсу из соседней деревни, про которую поговаривали, *будто бы некогда* этот 50-летний идадьго был к ней неравнодушен (перспектива слухов), а потому что идеальный рыцарь должен иметь идеальную даму сердца

---

<sup>35</sup> Leo Spitzer, «Linguistic Perspectivism in *Don Quixote*», pp. 227–228.

(вера, верность, любовь и красота в перспективе неоплатонизма). Со сменой перспектив и точек зрения, дело доходит до поименования Дон Кихота «рыцарем Печального Образа» и «рыцарем горестной фигуры» – так со своей позиции оруженосца называет его Санчо Панса, очевидец всех неудач и побоев, выпавших на долю его сеньора<sup>36</sup>.

Последовательно проводимую смену перспектив и точек зрения, позволяющих давать одному и тому же явлению или объекту изображения новые и новые, существенно различные наименования, Шпитцер определяет не как релятивизм, а как особый «лингвистический перспективизм» Сервантеса. Лингвистический перспективизм строится как «игра языками», где смена точек зрения на объект позволяет осуществлять модус непрямого, оговорочного, дистанцированного пользования языками<sup>37</sup>. Будучи по определению переносом – транспозицией, экфразис осуществляет процесс перевода непосредственного показа в косвенную позицию. Однако лингвистический перспективизм не ведет к релятивизации языкового сознания, а уравнивает ее с внутренней значимостью и убедительностью смысловых интенций,

---

<sup>36</sup> Шпитцеру не требовалось объяснять, кем и с чьей перспективы Дон Кихот был назван «рыцарем печального образа», возникновение прозвища подробно описано в романе. Переживания, эмоциональная реакция и переосмысление, данное Достоевским и прозвищу, и картине – экфразису из *Дон Кихота*, будут рассмотрены далее.

<sup>37</sup> М. Бахтин, «Слово в романе». *Собрание сочинений* (М., Языки славянских культур, 2012), г. 3, с i p. 78.

исходящих от различных созерцателей, начиная от героя, видящего себя в облике странствующего рыцаря защитником всех страждущих и обиженных, и включая автора – творца, находящегося вне художественного полотна романа и лишь наблюдающего за своим героем.

Лингвистический перспективизм в *Дон Кихоте* проходит через отношение Сервантеса к сюжету, ко всем идеологическим темам и мотивам романа, определяет близость / удаленность автора от современных и будущих читателей. При кажущемся релятивизме, утверждает Шпитцер, в тексте *Дон Кихота* «мы ощущаем наличие чего-то, что не является предметом флуктуации; некое устойчивое, не поддающееся мутациям божественное начало, которое, очевидно, в какой-то мере отразилось в искусстве самого земного творца (*earthly artifex*) – романиста, достигшего едва ли не чудодейственно божественной силы в овладении материалом, в своем незыблемо устойчивом отношении к явлениям окружающего его мира и к близким и отдаленным от него читателям». В заключительных строках статьи Шпитцер дает выход своим анти-Ницшеанским представлениям о художнике-создателе, но не «сверхчеловеке». Он пишет о Сервантесе: «... этот художник богоподобен, но не обожествляет себя. Неверно было бы видеть Сервантеса пытающимся свергнуть Бога, заменив его творцом-сверхчеловеком. Напротив, Сервантес неизменно преклоняется перед всевышней премудростью Господа, какой она нашла себе воплощение в уче-

ниях католической церкви и установленных заповедях государства и общества. Как моралист, Сервантес вовсе не релятивист». И словно ожидая, что настанет время – и явится другой автор, способный перенести этот много фокусный полиперспективный взгляд с Дон Кихита на своего нового героя, делает специальное примечание: «Возможно, следует отметить, что перспективизм изначально присущ самой христианской мысли. Пара Дон Кихот – Санчо Панса есть, в конечном итоге, реплика Сервантеса средневековым фигурам Соломона и Марко ль фа, где противопоставлены мудрость мудреца и простеца (и то же самое мы видим в речениях *Irefranesl* Санчо – позднейшей версии притч простолюдина */proverbs au villain/*). Такой наглядный контраст проистекает из евангельской истины, что и простой человек и ученый книжник имеют доступ к кладезю мудрости, что если не буква, то дух Закона может быть понят каждым»<sup>38</sup>.

### **«Явление» в художественном понимании Достоевского**

Опустив прочие толкования смысла и содержания лингвистического перспективизма, обратимся к Достоевскому и зададимся вопросом: если экфразис это транспозиция/пере-

---

<sup>38</sup> Leo Spitzer, «Linguistic Perspecitvism», pp. 225–226,271. Диалоги Соломона и Маркольфа – старинный латинский текст, известный по изданию середины XV века.



нос зрительно-чувственных образов в словесную ткань, что именно автор хотел перенести и показать читателям в романе *Идиот*?

Много раз отмечалось, что Достоевский, решив написать откровенно учительный роман, «главная мысль» которого – «изобразить положительно прекрасного человека», хотел иметь перед своим мысленным взором конкретное, образное воплощение идеала прекрасного. Без этого он не мог бы выполнить свою задачу, о чем и писал С. Ивановой: «Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь... На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уже конечно есть бесконечное чудо. (Всё Евангелие Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит в одном воплощении, в одном появлении прекрасного» (28: 2, 251). Выбранные и намеренно повторяемые Достоевским выражения: «изобразить», «явление», «явление лица», «*изображение положительно прекрасного*», «прекрасное есть идеал», а «идеал... еще далеко не выработался», «одно только положительно прекрасное лицо – Христос», «*явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица ... есть бесконечное чудо*», и тут же о Евангелии от Иоанна: «...чудо в одном воплощении, в одном появлении прекрасного» – все эти выражения, которыми он сам себе, как творцу-создателю пытается объяснить главную мысль и задачу еще только начатого романа, полны религиозно – символического смысла. Но не

менее заметно и единое генетическое зерно этих высказываний, сущность которых может быть *явлена в образе*.

Семантико-морфологическое значение лексемы **изобразить** – *изделать, создать образ*. Воплощение – это показ во плоти, обращение в плоть, а явление – приход, прибытие, появление во плоти, в лике, в облике «бесконечно прекрасного лица», «положительно прекрасного человека». Опуская отступления в феноменологию и психологию художественного творчества, можно заметить, что Достоевскому как автору-творцу задуманная им идея целого представлялась как картина – не икона, а именно картина<sup>39</sup>. Он издавна счи-

---

<sup>39</sup> Принципиально иную интерпретацию романа, его финала и финалов всех пяти романов, составляющих «пятикнижие» Достоевского, предлагает Татьяна Касаткина, «Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского», *Достоевский в конце XX века*, ред. Карен Степанян (М, Классика Плюс, 1996), стр. 67-137; *«Идиот»* – стр. 94-117. Противопоставление: икона – портрет/картина (стр. 97) основано на том, что икона создается по принципам Фигуры-Типологии, в то время как портрет лежит в сфере миметического отражения и воспроизведения действительности. Обращаясь к толкованию романа *Идиот* через Фигуру – икону – Типос (Typos), исследовательница особо подчеркивает важный текстуальный момент: в романе нет ни одного изображения икон – образов Иисуса Христа, Богородицы, почитаемых святых. Даже когда об участниках изображаемых событий сообщается, что они молились, о самом Святом образе, перед которым они молились или затепливали лампаду, не говорится ничего. Касаткина в первых же строках своего исследования указывает, что она говорит именно о религии, о связи человека с Богом, которая присутствует во всех романах Достоевского именно как «связь» (я бы добавила и акцентировала – как связывающее присутствие). Методы интерпретации, предложенные Касаткиной, можно толковать как особого рода транспозиции, но сами «переносы» перемещают литературно-художественные тексты на территорию религиозной антропологии, связи устанавливаются с позиции православной христологии и указывают

тал своей главной задачей показать «человека в человеке». Стремясь к этому в новом, только еще создаваемом романе, он избрал себе ориентиром не слово Евангелия о явлении миру Мессии (Христа, Иоан 1. 41, 4. 25), а картину, содержанием которой станет «явление», приход к людям, появление «бесконечно прекрасного лица» перед их глазами<sup>40</sup>. Реально созданные живописцами или воображаемые картины явления-появления служили Достоевскому внутренним ориентиром, задавали направление его творческому введению. Достоевский воспринимал «явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица» как «бесконечное чудо», и само

---

на «предлагаемый автором романов "исход" из мрака романной "действительности"» (67). Проблемы религиозного иконописания, Типологии, Фигуры (Figura-Typos), трактуемые Павлом Флоренским в его специальных трудах о композиции иконостаса и обратной перспективе, в данной работе об экфразисе не рассматриваются. Прибегая к интерпретациям Эриха Луербаха и ссылаясь на толкования Типологии в нескольких *Энциклопедиях Христианства* и в работах по библейскому экзегезису, можно показать, что Фигура-Тypos и экфразис лежат по разные стороны мимезиса. Экфразис – способ словесной передачи полных «жизненности» образных представлений, Фигура – категория религиозно-метафизического умозрения.

<sup>40</sup> В письме к Софье Ивановой подчеркнуто: «Всё Евангелие Иоанна». По Симфониям и Конкордансам на книги Ветхого и Нового Завета (*Strong's Concordance with Hebrew and Greek Lexicon*) лексемам «приходить», «являться» во многих европейских языках соответствуют слова с корнями: to come, to appear, to manifest/in.. form/ (Mr. 9.4; 16.9; John 3.22–26; 21.1, Acts 9.17): ср. англ. «Chrisfs Coming to the People», «Christ Appears to the People» и название картины Александра Иванова: «Явление Христа народу». В истории европейской живописи работа этого русского художника остается единственной по названию, сюжету, композиции и способу передачи слов Иоанна об Иисусе и о последовавших за ним.

чудо явления носилось перед его авторским воображением словно живая картина, но аллюзий и межтекстуальных отсылок к реально существующим полотнам (даже к работе Александра Иванова) он избегал<sup>41</sup>. Подобного рода экфразисное, но не демонстративно указующее на архетипическую модель изображение лица князя Мышкина находим в первых строках вступительной главы романа:

«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек лет двадцати шести или двадцати семи /следует описание, в котором нарочито отмечено, что он был «очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою почти белой бородкой»/... Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде было что-то тихое, но тяжелое, **что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь**. Лицо молодого человека было, **впрочем, тонкое и сухое, но бесцветное**» (8, 6).

Анна Григорьевна вспоминает, что в Дрезденской галерее они сразу обратили внимание на работу Караччи «Спаситель в молодых летах» (по каталогам середины XIX в. – «Christuskopf». «Голова Христа»). Полотно Караччи и ей особенно понравилось, – пишет она, а над строкой добавляет, что «эту картину очень высоко ставит и любит Федя»,

---

<sup>41</sup> Упоминаний о работе Александра Иванова «Явление Христа народу», которую Достоевский не мог не видеть в Петербурге, нет во всем корпусе произведений Достоевского.

как и картину Тициана «Спаситель» или «*Zinsgroschen*: Христос с монетою», которую он особо выделял среди других изображений Христа, говоря, что она «может стоять наравне с Мадонною Рафаэля. Лицо выражает удивительную кротость, величие, страдание...»)<sup>42</sup>. Оба художника изображали Христа «густоволосым», Караччи – со светлыми локонами и коротенькой светлой бородкой, Тициан – с более темными, каштанового цвета волосами. Автор романа *Идиот* доверяет способности читателей подыскать аналоги данному им изображению, но избегает конкретизирующих уточнений и отклоняет наличие близкого сходства с наиболее известными портретами. Зная полный текст романа и принимая во внимание весомость экспрессивно-импрессионного компонента описания, можно понять, что указание лишь на общую формулу архетипа добавляет различиям смысловой многозначительности: по выражению глаз (экспрессия) можно угадать (импрессия) падучую; лицо бесцветно (выявляет некую ущербность телесности, жизненной энергии)<sup>43</sup>. Прямое указание на эпилепсию и *тяжелое* выражение глаз отмечает возможность аналогий с иконописными работами. Но это и не тургеневский словесный портрет действующего лица, созданный по формуле: «костюм + внешность = характер и личность». Это именно экфразис, словесное описание, по-

---

<sup>42</sup> А.Г. Достоевская, *Дневник*, стр. 12.

<sup>43</sup> У Тициана и Караччи краски яркие, интенсивны, в выражении лица Иисуса нет оттенка слабосилия, болезненности.

строенное по экспрессивно-импрессивному субъектно-объектному принципу, направленное на объяснение, «что это значит», но в данный момент задерживающее изъяснение того, что именно включает в себе подобное изображение<sup>44</sup>.

Как было отмечено, лучше всех картинно-изобразительное, пластическое начало в повествовательной ткани романа понял А.Н. Майков, Сразу по прочтении начальных глав *Идиота* в *Русском вестнике* он распознал прорыв в экфразис. Из письма в письмо он подбадривал Достоевского, с энтузиазмом отзывался о прочитанном, называл роман «поэмой», «картиной», сравнивал с живой картиной: «... сколько силы, сколько мест чудесных! Как хорош Идиот!». Хотя самому Майкову больше по душе спокойная колористическая гамма жанровых картин, он был в восхищении от того, как ярки и пестры все лица, освещенные каким-то «электрическим огнем, при котором самое обыкновенное, знакомое лицо, обыкновенные цвета – получают сверхъестественный

---

<sup>44</sup> Убедительное прочтение смысла, содержания и идеи через «плоть» жизненного явления по отношению к портрету князя Мышкина с особым вниманием к деталям описания его внешности, костюма, направления взгляда, жеста и речевых интонаций дано Акимом Волынским, см. А. Волынский, Достоевский (СПб, 2007), стр. 117–127. Елена Толстая суммирует открытый Волынским способ прочтения «пластики плоти» у Достоевского: «Достоевский расплавлял всё видимое, всё материальное в мир идей, непосредственно управлявших миром плоти... этот художник, при всей изумительной высоте духовных полетов, смотрит в бездны мира через подвижные линии и формы плоти, в их капризных сочетаниях и мистически-чувственной игре», Елена Толстая, *Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волынского* (Иерусалим, Москва, Мосты культуры, 2013), стр. 279, 281.

блеск, и их хочется как бы заново рассмотреть... В романе освещение, как в *Последнем дне Помпеи*»<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> О своих стихотворениях, сюжеты которых разыгрывались как живые картины, Майков писал Достоевскому в 1868 г.: «... в художеств<енном> клубе был устроен на 19 февр<аля> вечер с живыми картинами: 1) На мою "Ниву" – прелесть что за картина! 2) На мою "Картинку" ... и громадная картина, для которой было отведено 1/8 зады – апофеоз...». В этом же письме: «Рад, что моя Царевна вам понравилась; мне тоже очень нравится живая картина». См об этом: Наталья Ашимбаева, «А. Майков, Письма к Достоевскому 1867–1878. Вступительная статья – Тексты – Примечания» *11 Достоевский: Контекст творчества и времени* (СПб: Серебряный век, 2005), стр. 114, 107–111.

## 2. Экфразис как конструктивная модель повествования

### Роль экфразиса как архетипической модели повествования в романе *Идиот*

На какие преднаходимые модели и формы зрительного и словесно-эстетического выражения мог Достоевский опираться, чтобы развить и донести до читателя свою главную идею? Как было указано, художественно убедительное слово, проникновенное цитатное высказывание, экфрастическое описание и истолкование работ великих художников (портретов, пейзажей, натюрмортов), воссоздают сложную многоуровневую и полиперспективную картину мира. Объект авторской рефлексии и медитативного созерцания, картина включает в себе зародыш сюжета нового произведения, которое складывается постепенно, как бы в процессе сотворчества с тем «старшим», «наставником», вспоминающим и рефлектирующим рассказчиком, который разворачивает эту картину перед мысленным взором и восприятием своих слушателей и собеседников.

В свое время я писала о роли цитаты в художественной системе *Братьев Карамазовых*. К сказанному в той работе



следует добавить, что введенное в пределы словесного текста описание картины или «чужое слово», перенесенное как цитата в речи героя, не только устанавливает межтекстуальные связи между объемлющим контекстом литературы, контекстом индивидуального авторского творчества и специфической передачей авторитетного, внутренне убедительного или полемически окрашенного слова в романе. Цитата входит в состав авторского высказывания, в общую картину мира, создаваемую автором в романе, но при этом, подобно развернутому сравнению в эпическом повествовании, приносит ощущение еще одного временного и пространственного плана, лежащего за пределами мира, к которому принадлежат герои. Цитата-экфразис устанавливает особые интерпретационные связи происходящего в жизни героев романа с текстом, эстетически маркированным, но показанным как невербальное пространство, так или иначе отграниченное от мира и места пребывания говорящего и переживающего героя. То, что уже было нарочито отобрано, эмоционально понято и изображено живописцем, ваятелем, актером на театральной сцене, экфразис переносит путем межвидового цитирования в словесно-изобразительное пространство, и на этой новой территории транспозиция объясняет, как мир обитания, личность и судьба литературного героя соотносима или похожа/непохожа на то, что увидел и показал живописец<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Вслед за Шпитцером, который раскрыл металингвистический перспекти-

Экфрастическое описание – вид непрямого цитирования, поддерживаемый эксплицитными или имплицитными межтекстуальными связями, которые позволяют переводить одну систему эстетических символов и метафор в другую. Экфразис переводит пространственные образы визуальных искусств на язык словесных описаний. Посещение картинной галереи, как и чтение книг, приводит автора – творца в контакт с новыми контекстами, порождающими новые оценочные суждения и высказывания в форме цитирования и диалогического реплицирования. Наряду со словесной цитатой, экфразис изъясняет смысловое содержание происходящего в романе, помогает изобразить внешность, показать развернутыми в движение неречевые высказывания героев; мимику, эмоциональные и поведенческие жесты. На основе имплицитного цитирования и транспозиции работа Пальма Веккьо «Три сестры» из Дрезденской галереи и впечатления Достоевского от этого живописного полотна переоформились в словесное описание группового портрета: «Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками». «Скопировав» этот групповой портрет с оригинала из Дрезденской галереи, автор романа добавляет к нему свой нарочито простодушный ком-

---

визм транспозиции, специалисты, изучавшие основы пост – сократовской эвристики, рассматривали экфразис как существенный компонент судебного красноречия и теории античной риторики. См. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, pp. 29–34.

ментарий относительно хорошего аппетита трех красавиц, а затем рисует их как более или менее гостеприимных хозяек салона и любознательных собеседниц князя. К межвидовой цитате, скрытой в подтексте, прикрепляются нити, ведущие к главным смыслодержательным экфразисам из серии рассказов Мышкина о картинах и по картинам, которые он увидел в Швейцарии. Рассказы ведутся в виде непринужденной беседы, и у собеседников возникает возможность переключаться с темы на тему, с образа на образ. В собеседованиях втягиваются воспоминания князя Мышкина о картинах смертной казни, рассматривание портрета Настасьи Филипповны, таинственного выражения ее лица, признание одной из сестер, что «такая красота – сила», и, наконец, слова, сказанные Мышкиным как бы не в ответ на вопрос генеральши Епанчиной: «В этом лице... страдания много...» (8, 69).

В контексте романного целого экфразисы, эксплицитно введенные в авторское повествование или нарочито подчеркнутые в речах героев – созерцателей картин, выступают в многопланной соотнесенности с аллюзиями к различного рода архетипическим моделям: драматизованным сценам, разыгранным или срежиссированным героями и протагонистами по известным книжным образцам. Впечатления от представленного или разыгранного как на сцене становятся показами уже ранее показанного, ре-презентациями чего-то «презентированного» другими. Филостратовские толкования экфразисов напластовываются друг на друга, оста-

ваясь при этом индивидуальными картинами-рассказами, разделенными в пространственно-временном отношении.

## **Конструктивные ограничения, налагаемые типологической моделью**

Решив написать роман о положительно прекрасном человеке-христианине, Достоевский должен был с большой осторожностью относиться к идее *Imitatio Christi* не только потому, что эта богословская концепция не принята православием, но по-преимуществу – потому что перенос ее в пределы литературного романного повествования сделал бы его авторскую позицию безрелигиозной, обратил бы ее в подобие той точки зрения, которой держался Ренан в *Жизни Иисуса*. Имеющуюся в предварительных записях к роману помету «Князь Христос» нельзя понимать ни как субъект – предикат декларативной синтагмы: «князь – Христос», ни тем более как своего рода грамматическое приложение: тот, кого так зовут<sup>47</sup>. Повествование о появлении положительно прекрас-

---

<sup>47</sup> Вопрос интерпретаций целостного текста романа *Идиот* как «верного», упрощенно схематизированного, или, напротив, избыточного по отношению к смысловому составу образа Мышкина и прочтению формулы «Князь Христос» в ситуации современного культурного разноязычия и многоголосости, нескоординированной учетом авторской позиции, рассмотрен в обзорной статье В. Свительского с выразительным цитатным подзаголовком: «"Сбились мы, что делать нам!.." (К сегодняшним прочтениям романа *Идиот*)», *Достоевский и мировая культура*, № 15 (СПб, Серебряный век, 2000), стр. 205–230. Я согласна с тези-

ного человека среди людей современного ему петербургского мира нельзя рассматривать и как картину «пути христианина». Предварительные записи к роману показывают, как настойчиво ищет автор одного фокального центра, на котором можно было бы навсегда остановить, зафиксировать изображение положительно прекрасного. Проникаясь бесконечной привлекательностью этой идеи, Достоевский составляет синопсис *Идиота* как особого, еще никем не опробованного литературного жанра: «В романе три любви...», и главное ударение ставит на словах «любовь христианская Князь» (9: 220, 12 марта <1868>). На ранних стадиях работы он еще не находит адекватной сюжетно-образной формы для рассказа о христианской любви. Ему самому еще неясно – женится ли князь и на ком, служению какому идеалу отдаст себя, кто из двух героинь пожертвует ради него своей любовью и жизнью. Только 21 марта (9: 238) появляются графически выделенные, обращенные к самому себе указания: «Синтез романа» и «Разрешение затруднения», которые объясняются следующим образом: «? Чем сделать лицо героя симпатичным читателю? Если Дон Кихот и Пиквик как

---

сом Свительского, что перенесение обозначения «Князь Христос» исключительно в сферу православной теодицеи Достоевского или, напротив, усмотрение в образе князя Мышкина оппозиции образу Христа, говорящей о «внецерковности героя», не помогают понять «степени близости литературного образа к центральной евангельской фигуре» (212) и уводят далеко в сторону от того проникновенного понимания главной авторской мысли Достоевского, которое первым предложил Салтыков – Щедрин (*Отечественные Записки*, № 4, 1871, стр. 300–308); см. также Достоевский, 9: 416 (комм.).

добродетельные лица были симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: Он *невинен!*».

Дата обращенной к самому себе *Not a bene* показывает, что о такого же рода симпатии, любви и сострадания «к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному» Достоевский в начале января этого же года писал С.А. Ивановой: «... из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот... Но он прекрасен единственно потому что в то же время и смешон.... Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а, стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» (28: 2,251)<sup>48</sup>

Найденная Достоевским формула является также синтезом многоплановых перспектив и отношений к идеалу прекрасного со стороны других авторов (Сервантес, Гюго, Диккенс, названные в письме), с воззрениями литературных персонажей, вписанных в созданные ими картины мира, и, наконец, с телеологически открытой перспективой всей «литературы христианской». Князь Мышкин явится в романе младенчески невинной личностью, человеком чистой души, неопытным, простодушным, и при этом – наделенным «выс-

---

<sup>48</sup> *Sympathia* – сочувствие и сострадание. В религиозно-символическом толковании выражения *passiones* (lat), *Holy Passions*, *Passions of Christ* (engl) – страдание, страсти, Страсти Христовы – одинаково сильны смысловые комплексы страдания, сострадания и смиренного, пассивного (*passive*) подчинения воле Всевышнего, ниспославшего страдания на страстотерпца.

шим умом» – учителем христианской любви, исполненной милостивого сострадания. Дон Кихотом, но не смешным, а серьезным «Рыцарем бедным» хотела видеть Мышкина Аглая, которая, мешая похвалы с насмешками, упрекала его в том, что в нем нет гордости, что над ним все смеются. «Рыцарем Печального Образа», «*el Caballero de la triste Figura*», дословно – «рыцарем горестной фигуры», назвал Дон Кихота Санчо Панса, жалея его и посмеиваясь над тем, в какой жалостный вид привели его сеньора бесконечные напасти, обрушившиеся на него. В переводе романа на французский язык, выполненном в 1847 г. Луи Виардо, это выражение так и передавалось: «*le chevalier de la Triste Figure*». И парафразируя своего друга-переводчика, «витязем горестной фигуры» прозвал Достоевского в 1848 г. злой на язык Тургенев. Обиженный враждебностью еще недавно близких ему собратьев по перу из круга Белинского, Достоевский тогда не расшифровал цитаты, но позднее, перечитывая Дон Кихота, вновь изданного в 1863 г. с иллюстрациями Гюстава Доре, заметил насмешку над его былой донкихотской мечтательностью. Былой обиды он не проглотил, но, читая книгу, обратил внимание на множество тонко выполненных иллюстраций, полных мягкого юмора и сочувствия к «рыцарю печального образа». Рефлексy личного отношения к картинно-эмблематическому обозначению *le chevalier de la Triste Figure* и эмоциональные отклики Достоевского на работы французского иллюстратора *Дон Кихота*, рассеяны по повествовательному

полотну романа *Идиот* как «маленькие картинки»-экфразисы. Их смысловые интерпретации будут рассмотрены далее.

## **Формы словесного выражения идеи христианской любви**

В заметках к роману *Идиот* имеется запись:

В романе три любви:

Страстно-непосредственная любовь Рогожин;

Любовь из тщеславия – Ганя;

Любовь христианская – Князь (9, 220).

Но как найти проникновенные и убедительные формы словесного воплощения идеи христианской любви? – Тут мы должны вспомнить, что размышляя, как развить любовный сюжет в романе и какого рода любовь сделать доминантной характеристикой героя, «положительно прекрасного человека» («Князя Христа»), Достоевский помнил и мысленно имел перед глазами картины из посещаемых им музеев, а это значит – художественные полотна тех мастеров, мимо которых он и Анна Григорьевна проходили каждый раз, идя на «свидание» с Сикстинской Мадонной (зал «А»). В зале «С» находилась работа Андреа дель Сарто, созданная по мотивам обручения и мистического брака ев. Катерины со Христом, а в зале «В», рядом с яркой, жизнерадостной картиной Пальма Веккьо «Три сестры» висели его же работы «Святое семейство со Св. Катериной», и «Мария с Младенцем и дву-



мя святыми» – Иоанном Крестителем и св. Катериной<sup>49</sup>. Работая над этими картинами, Пальма Веккьо писал лица с натуры, и младшую из сестер, как и Св. Екатерину, исполнил с одной и той же натурщицы<sup>50</sup>. Первая работа Веккьо припомнилась Достоевскому при создании портрета трех сестер Епанчиных, а в создании душевного мира Аглаи прослеживаются прямые и обратные аналогии к житию святой великомученицы Екатерины (об этом см. ч. 5, гл. 2).

Еще одна группа диалогических экфразисов, подсказанных Достоевскому встречами и воспоминаниями о картинах на Евангельские темы, ведет к восприятию и толкованию образа Марии Магдалины, который богато представлен и в работах европейских мастеров, и у русских живописцев академической школы первой половины XIX века, а «по смежности» затрагивает ряд мотивов, относящихся к житию и иконографии Марии Египетской. Как специально разъяснял Дмитрий Ростовский, в западной агиографической традиции в образ Магдалины **объединены в одну**

---

<sup>49</sup> Сюжет обручения Св. Катерины был представлен в Дрезденской галерее также работами Антонио Корреджио, Полидоро Венециано и Лоренцо Саббатини. План развески картин в Дрезденской галерее середины XIX в. имеется в каталогах Карла Вёрманна: Karl Woernmann, *Katalog der Koniglichen Gemaldegalerie zu Dresden*. С 1871 г. Вёрманн возглавил работу историков искусств, руководивших Дрезденской галереей. Изданный им каталог (Dresden, 1887) многократно переиздавался, здесь и далее ссылки даны по шестому изданию 1905 г., см. вкладку с планом и стр. 68, 93, 94, 103.

<sup>50</sup> Julia de Wolf Addison, *The Art of the Dresden Gallery* (Boston: L.C. Page & Company, 1906), 53–56.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.