

DOI 10.17223/19986645/25/9

УДК 821.161.1 (09)

**Е.Г. Новикова**

**ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  
«ИДИОТ». СТАТЬЯ 1. ВИЗУАЛЬНОЕ И СЛОВЕСНОЕ В РОМАНЕ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»**

*В статье исследуется проблематика соотношения визуального и словесного в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Изучены два уровня авторской эстетической рефлексии, бессознательный и отрефлексированный. Впервые «слово о каллиграфии» Мышкина интерпретируется как «сцена письма», в которой проявилось эстетическое бессознательное Достоевского. Показано, что осознанная эстетическая рефлексия писателя связана с живописным экфрасисом романа и с образом Аделаиды Епанчиной как художницы. Впервые доказывается, что общим эстетическим принципом соотношения словесного и визуального в романе «Идиот» является принцип «копия – вариация».*

*Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Идиот», визуальность, экфрасис, эстетическая рефлексия, сцена письма.*

Проблематика визуальности актуализирована современными гуманитарными науками, о ней размышляют философы, психологи, культурологи, филологи. «Под визуализацией в широком смысле понимают видение – способность делать зримыми объекты и процессы <...> В собственном значении визуализация обязательно предполагает качество зримой осязаемости», – пишет И.А. Герасимова [1. С. 10].

Специфику художественного видения Ф.М. Достоевского М.М. Бахтин в самом общем виде определил следующим образом: «Основной категорией художественного видения Достоевского было <...> *сосуществование и взаимодействие*. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве <...> Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и *угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента*» [2. С. 33]. И далее: «Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, конечно, особенность его мировоззрения в обычном смысле слова, – это особенность его художественного восприятия мира» [2. С. 35]. Такое видение Достоевского обусловило, в частности, по мысли философа, тотальное двойничество художественного мира писателя: «Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этой же его особенностью» [2. С. 34]. Описывая далее тот «коперниковский переворот» [2. С. 56], который произвел Достоевский после Н.В. Гоголя в изображении «маленького человека», философ продолжает свои размышления о специфике его художественного видения, вводя, в частности, категорию зеркальности: «<...> даже самую наружность «бедного чиновника», которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале. Но благодаря этому все твердые черты героя <...> переведенные из одного плана изображения в другой, приобретают совершенно иное художественное значение <...> Мы видим, не кто он есть, а как он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не пе-

ред действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. Так гоголевский герой становится героем Достоевского» [2. С. 55–56]. Принцип зеркала, зеркальности у Достоевского, по М.М. Бахтину, «переводит из одного плана изображения в другой», в результате чего действительность героя удваивается (как минимум). Для самого М.М. Бахтина проблематика зеркала и зеркальности была значимой, и он к ней неоднократно обращался; так, ему принадлежат специальные тезисы «Человек у зеркала» [3. Т. 5. С. 71]. В них философ, размышляя об эффекте двойничества, порождаемом ситуацией человека, смотрящегося в зеркало, в частности, пишет: «Из моих глаз глядят чужие глаза» [3. Т. 5. С. 71].

Двойничество, двоение, парность, зеркальность – это именно то, что активно обсуждает современная гуманитарная наука в связи с визуальностью, использованной в других видах искусства, т.е. связанной именно с принципом перевода из одного плана изображения в другой.

«Удвоение, – пишет Ю.М. Лотман, – наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции <...> Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе <...> Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника» [4. Т. 1. С. 156–157]. Ситуация удвоения, зеркальности, с его точки зрения, высвечивает следующее: «Знаковая природа художественного текста двойственна по своей природе: с одной стороны, текст притворяется самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие <...>; с другой стороны, он постоянно напоминает, что он – чье-то создание и нечто значит» » [4. Т. 1. С. 157–158]. Философия искусства как зеркала и собственно эстетика зеркальности развернута в первой главе «Придворные дамы» классического труда Мишеля Фуко «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук»: «<...> прямо перед зрителями – перед нами самими – на стене, образующей задний фон комнаты, художник изобразил ряд картин. И вот среди всех этих развешанных полотен одно сверкает особым блеском <...> Однако это не картина: это – зеркало. Оно дает, наконец, то волшебство удвоения, в котором было отказано как картинам, находящимся в глубине, так и залитому светом переднему плану <...>» [5. С. 44–45]. Разные виды искусства, по мысли французского философа, это «слова» и «вещи», зеркально соотносимые между собой (в том числе гуманитарными науками).

Уже в подготовительных материалах к «Идиоту» содержится крайне важный в данном аспекте образ «язык в зеркале». Ср. название и проблематику тезисов М.М. Бахтина «Человек у зеркала». В статье В.Н. Захарова «Воскрес ли мертвый Христос?», которой он сопроводил петрозаводское издание романа «Идиот», приведена одна из страниц предварительных материалов Достоевского к роману<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Привожу здесь в современной орфографии. В целом же данное издание осуществляется «в авторской орфографии и пунктуации» [7. Т. 1. С. 2].

«На следующей странице уже явлено само Евангелие:

В Швейцарии – мы там часто Евангел<ие> читали. И я после книги Рена-на доктора спросил про *крест*. (Странно сошлись мы, об оторванных ногтях и иголках.) / Я сам именно этот вопрос в Швейцарии доктору сделал. /

Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова. **Картина**.

(У ней все такие **картины**) говорит жена. – Что она по городу видит так это чудо! / другим и в голову не придет/

*О том как* кладбище ходит по городу!

Но что казнь на кресте рассудок расстраивает. А он и рассудок победил.

Был, впрочем, ужасный крик:

Какой

(РГАЛИ. Ф. 212. 1.6. Л. 29).

На полях рядом с текстом развитие темы:

«– Что ж это чудо?

– Конечно, чудо, а впрочем...

< – > Что?

– Был впрочем ужасный крик.

– Какой <?>

– Элой! Элой;

– Так это затмение –

– Не знаю – но это был ужасный крик.

Рассказ о базельском / **Holbein**/ Христе.

/ – Как мученики землянки рыли –

О революции. /

-----

Об искушении Христа дьяволом». (Далее зачеркнуто: «В нем начало глубокого христианства».)

**«Язык в зеркале»** (РГАЛИ. Ф. 212. 1.6. Л. 29).

На следующей странице снова в обсуждении высоких тем появляется «язык в зеркале»:

«Христианин и в то же время не верит <> *Двойственность глубокой натуры*

**Язык в зеркале»** [7. Т. 8. С. 639].

Как свидетельствует данная запись, замысел романа был связан с изображением казни Иисуса Христа, с изображением мучений, смертной казни, «оторванной головы» – причем именно с проблематикой их изображения: «картина», «картины», базельский Христос, Holbein, двойственность, двое-ние. Данная подготовительная запись показательно завершается дважды повторившимся (и в первом случае взяты в кавычки, во втором – специально выделенным – образом «язык в зеркале», который здесь может быть интерпретирован в том числе и как метафора двойного, двоящегося – зеркального – изображения словесным (язык) и визуальным (зеркало) видами искусства.

В самом романе Достоевский несколько раз открыто использует принцип «переведения из одного плана изображения в другой», из словесного – в визуальный, доводя его, в сущности, уже до уровня специального художественного приема. Например: «Но молчаливая незнакомка вряд ли что и понять могла: это была приезжая немка и русского языка ничего не знала; кроме того, кажется, была столько же глупа, сколько и прекрасна. Она была внове, и уже принято было приглашать ее на известные вечера в пышнейшем костюме, причесанную как на выставку, и сажать как **прелестную картинку** для того, чтобы скрасить вечер, – точно так, как иные добывают для своих вечеров у знакомых, на один раз, **картину, вазу, статую или экран**» [8. Т. 8. С. 132]. Следующий пример – не только использование, но уже обнажение приема переведения из словесного плана в план визуальный: «Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, **он глядел на нее как на предмет**, находящийся от него за две версты, или **как бы на портрет ее**, а не на нее самоё <...> Я вас боюсь; мне всё кажется, что **вы хотите протянуть вашу руку и дотронуться до моего лица пальцем**, чтоб его пощупать» [8. Т. 8. С. 287].

«Основным содержанием романов Достоевский фактически сделал свой собственный творческий процесс», – пишет Р.Г. Назиров по поводу романа «Идиот» [6. С. 147]. Также Р.Г. Назиров подчеркивает в этом романе Достоевского «эстетическую инициативу героя» [6. С. 146]. При этом описание «собственного творческого процесса» автором и «эстетическая инициатива героя» уточняется в данном романе, прежде всего, как интенсивная эстетическая рефлексия о соотношении словесного и визуального планов художественного изображения, о «переведении из одного плана изображения в другой». Представляется, что указанная эстетическая рефлексия осуществлена в романе как минимум на двух уровнях: в сфере авторского бессознательного и на уровне осознанной и отрефлексированной авторской эстетической позиции. Этот эстетический феномен романа «Идиот» требует специального анализа, что и стало целью данной работы.

В постструктурализме сформировано представление о том, что в каждом произведении и в каждом тексте есть своя так называемая «сцена письма» (или даже несколько таких «сцен»), в которой писатель бессознательно демонстрирует основные принципы создания данного текста.

Жак Деррида, неоднократно обращаясь к произведениям Зигмунда Фрейда, стремится выявить в его научном дискурсе ту сцену письма, которая бессознательно организована в нём ученым (посвятившим себя, следует заметить, изучению и осмыслению именно бессознательного): «Фрейд устраивает нам сцену письма. Как и все пишущие. И, как и все умеющие писать, он позволил сцене раздвоиться, повториться и саму себя в сцене разоблачать. Так что мы дадим проговорить сцену, которую он нам устроил, самому Фрейду» [9. С. 291]. Как разъясняет О.Б. Вайнштейн, «в «сцене письма» обнажается «сделанность» текста, допускается момент саморефлексии, разоблачения. Это может проявиться и в сюжетных неувязках, и в неожиданных автокомментариях, и в смене повествовательных масок, и в отступлениях от основной темы <...>» [10. С. 64].

Вошедшее в III главу романа специальное «слово о каллиграфии» князя Мышкина можно интерпретировать как своего рода «идеальный» случай такого рода. В данном случае «эстетической инициативой» наделен главный герой романа. Представляется, что его «слово о каллиграфии» – первый, отчасти еще бессознательный авторский уровень эстетической рефлексии о соотношении словесного и изобразительного ряда в романе.

Прежде всего, здесь говорится именно и собственно о письме, о процессе письма, о почерке, о каллиграфии, и поэтому в таком изображении процесса письма с неизбежностью должно быть заложено «бессознательное» творческого процесса писателя. Слово о каллиграфии глубинно восходит к собственному жизненному опыту Достоевского, к его обучению в Главном инженерном училище. «Главное инженерное училище, в центре программы которого были предметы, связанные с фортификацией и архитектурой, требовало от своих воспитанников свободного владения рисунком и каллиграфией», – подчеркивает К.А. Баршт» [11. С. 12]. «Усердие всё преодолагает». Это шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу» [8. Т. 8. С. 29], – объясняет князь Мышкин генералу Епанчину, и в этом также нетрудно обнаружить впечатления и воспоминания Достоевского, вынесенные им со своей государственной службы. Кроме того, данный фрагмент о каллиграфии – это, действительно, и «сюжетная неувязка», и «отступление от основной темы»: в дальнейшем развитии романного сюжета каллиграфический талант Мышкина никак не будет востребован, он будет просто забыт.

Высказывание Мышкина о каллиграфии в целом обрамлено темой «таланта», «артиста», что задаёт ему вполне определенный контекст творчества, искусства: «Вот в этом у меня, пожалуй, и талант <...> да вы, батюшка, не просто каллиграф, вы артист, а?» [8. Т. 8. С. 25–30]. Идея синтеза письма и искусства определяет весь текст о каллиграфии и проявляется в размышлениях князя о «характере», «душе» и «росчерке»: «Каллиграф не допустил бы этих росчерков или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков, – замечаете, – а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!» [8. Т. 8. С. 29]. Как тонко замечено комментаторами к «Идиоту» в петрозаводском Полном собрании сочинений писателя по поводу высказывания князя о том, что он «перевел французский характер в русские буквы» [8. Т. 8. С. 29], «характер – калька с фр. caractère – буква, литера» [7. Т. 8. С. 740].

Две написанные Мышкиным фразы, «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил» и «Усердие всё преодолагает», задают вполне определенный смысловой диапазон данного текста: церковь и государство. Если полностью разделять постструктуралистские подходы к тексту, в этом нетрудно усмотреть то «бессознательное» «стремление к власти», которое так изощренно и упорно обнаруживали и вскрывали Жак Деррида, Ролан Барт, Мишель Фуко и др. во всех анализируемых ими текстах. Как известно, фраза «Усердие всё преодолагает» связана с одним из высших государственных чиновников ни-

колаевской России графом П.А. Клейнмихелем<sup>1</sup>. Здесь возможна и вполне определенная интерпретация изображения церкви – в специальном ракурсе церковного руководства и управления: «Вот это, – разъясняя князь с чрезвычайным удовольствием и одушевлением, – это собственная подпись игумена Пафнутия со снимка четырнадцатого столетия. Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием!» [8. Т. 8. С. 29]. И далее об игумене Пафнутии Мышкин рассказывает в том числе и как о государственном деятеле: «Игумен Пафнутий, четырнадцатого столетия <...> правил пустынью на Волге <...> Известен был святою жизнью, ездил в Орду, помогал устраивать тогдашние дела и подписался под одною грамотой <...>» [8. Т. 8. С. 46]. Жак Деррида, в частности, в своей работе «Декларация независимости» размышлял о глубинной взаимосвязи подписи и власти – государственной власти и власти Бога [12].

Однако сама графическая организация слова о каллиграфии свидетельствует о том, что «вес» двух фраз в нем далеко не равнозначен: если «Усердие всё преодолагает» дано в общем контексте высказывания, то предложение «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил», во-первых, его начинает, а во-вторых, специально выделено абзацами. «Смиранный игумен Пафнутий руку приложил» как первая фраза рассказа Мышкина буквально «бросается в глаза», вторая же на этом фоне гораздо менее заметна. Государственные, «чиновничьи» («властные») смыслы текста отодвинуты на второй план, доминирует же в нем христианское смирение. «<...> Переписчик – это поистине послушник переписываемого текста; тут кротость образует сам технический фундамент профессии» [13. С. 31], – размышляет М.Н. Эпштейн в своей замечательной работе «К образу переписчика: Акакий Башмачкин и князь Мышкин». Поэтому, по мысли ученого, «<...> любовь к переписыванию не только не чужда всему душевному складу князя Мышкина, но ярко обнаруживает его главенствующую черту: кротость, смирение – то, что роднит его с Акакием Акакиевичем и восходит, условно, к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой культуре» [13. С. 33]. Смирение – вот первое и «главное», глубинное, если угодно, «бессознательное», свойство всего текста о каллиграфии князя Мышкина<sup>2</sup>.

Сам процесс письма организован здесь следующим образом: сначала – точное копирование, затем – переписывание «другими шрифтами» [8. Т. 8. С. 29], или, как сказано в самом тексте: «это законченно; но вот и вариация» [8. Т. 8. С. 29]. **Копирование – законченно – вариация** – таков процесс письма князя Мышкина. При этом изначально «русский» «черный» [8. Т. 8. С. 29] шрифт сменяется «чистейшим английским» [8. Т. 8. С. 29], однако потом дается его новая «вариация»: «тот же английский шрифт, но черная линия капельку почернее и потолще» [8. Т. 8. С. 30]. Иначе говоря, «вариация» нужна для того, чтобы, по возможности, вернуться к исходному варианту. Так «бессознательное» творческого процесса Достоевского в сцене письма «Идиота» проявилось в определенном алгоритме создания каллиграфическо-

<sup>1</sup> См. об этом: [8. Т. 9. С. 431], [7. Т. 8. С. 740].

<sup>2</sup> Закономерно, что «государственный» человек генерал Епанчин, рассказывая о каллиграфии князя Мышкина, слово «смирение» опускает: «Талант; там он так у меня расчеркнулся старинным почерком: “Игумен Пафнутий руку приложил”» [8. Т. 8. С. 45–46].

го текста: это копирование и вариация, конечная цель которой – новый возврат к первоисточнику. В этом и состоит истинное смирение. Принцип «**копия – вариация**», который можно обозначить именно так вслед за самим Достоевским, представляется важным художественным принципом создания и организации текста «Идиота», поскольку именно он и обусловил зеркальность, удвоение, двойничество словесного и живописного в романе.

Самым непосредственным проявлением этого стал тот экфрасис, который сопровождает в тексте романа слово о каллиграфии. Оно переплетено здесь с описанием фотографического портрета Настасьи Филипповны: «Князь слышал весь этот разговор, сидя в уголке за своею **каллиграфскою пробой**. Он кончил, подошел к столу и подал свой листок. – Так это Настасья Филипповна? – промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на **портрет**: – Удивительно хороша! – прибавил он тотчас же с жаром. На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была **сфотографирована** в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона <...>» [8. Т. 8. С. 27].

Эндрю Вахтель в своей очень интересной статье «“Идиот” Достоевского. Роман как фотография» утверждает, что «<...> можно прочесть сам роман “Идиот” как роман-фотографию или же как роман, который время от времени подражает форме фотографии, чтобы исследовать значение этого изобразительного средства» [14. С. 128]. Он специально останавливается на вопросе о том, насколько Достоевский интересовался фотографией: «К 1867 году, когда Достоевский начал работать над «Идиотом», фотография прочно вошла в употребление по всей Европе <...> В Санкт-Петербурге в 1860-е годы существовало как минимум три журнала, посвященных фотографии: «Фотограф», старейший из них, появился между 1864 и 1866 годами, «Фотографическое обозрение» выходило с 1865 по 1869 год, а «Фотографический вестник» начал печататься с 1867-го. Достоевский, всегда чуткий к жизни Санкт-Петербурга, разумеется, был знаком с этими изданиями. Более того, сам он к тому времени уже неоднократно позировал для фотографических портретов. Сохранилось как минимум семь фотографий Достоевского, снятых между 1860 и 1865 годами; резонно думать, что их могло быть и больше» [14. С. 128]. Закономерно, что в центре исследования Эндрю Вахтеля – фотографический портрет Настасьи Филипповны.

Но фотография – это и есть **копия и вариация**. Об этом пишет и Эндрю Вахтель, размышляя о быстром распространении новаторской техники фотографии в эпоху Достоевского: «Во-первых, фотография с ее кажущейся способностью в совершенстве воспроизводить оригинал привела к переосмыслению взаимоотношений между изображением и оригиналом — это породило многочисленные споры о возможностях, необходимости и границах подражательного искусства <...> Во-вторых, возник вопрос о тиражах. В отличие от более ранних форм изобразительного искусства, которые легко рассматривать как подражательные, фотографический негатив мог быть использован для получения большого числа более или менее идентичных репродукций» [14. С. 130]. Именно в этом аспекте Эндрю Вахтель и определяет «Идиота» как «роман-фотографию или же как роман, который время от времени подражает форме фотографии». Таким образом, можно говорить о том, что и

сцена письма, и сопровождающий ее экфрасис – фотографический портрет Настасьи Филипповны – организованы единым художественным принципом копирования – вариации.

Общая проблематика визуализации конкретизируется в современных гуманитарных науках именно как выявление и исследование экфрасиса<sup>1</sup>. Термин «экфрасис», исторически восходящий к античной риторике, сегодня актуализирован философией, литературоведением, культурологией. Ролан Барт, обращаясь к явлению экфрасиса, подчеркивал в нем его «обособленность» и «самоценность»: «В александрийской неориторике (II в. н. э.) культивировался *экфрасис* – жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства» [16. С. 395].

При этом своего рода общим местом изучения экфрасиса сегодня является представление о том, что экфрастическое изображение всегда выполняет в художественном тексте функцию его «зеркала», удвоения (и соответствующего изменения/усложнения) его смыслов. (Вероятно, именно поэтому общие проблемы визуализации в современных гуманитарных науках так часто и изучаются на его материале). В этом можно обнаружить современное развитие идей Ю.М. Лотмана об «иконической риторике»: «Связь феномена искусства с удвоением реальности неоднократно отмечалась эстетикой. В этом смысле античные легенды о рождении рифмы из эха, рисунка из обведенной тени исполнены глубокого смысла <...> Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей <...> и потому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания» [4. Т. 3. С. 308–315]. Так, возводя данное свойство экфрасиса к платоновским положениям о «мимесисе», Роберт Ходель отмечает: «<...> очень вероятно, что в экфрасисе внимание читателя ослабляется, и автор может незаметно открывать перспективу будущих событий, манипулируя читателем с помощью изоморфного подражания действительности» [15. С. 24]. Н.Е. Меднис в связи с «религиозным экфрасисом» пишет о том, что «<...> в тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, проецирующее небесное в земное <...>» [17. С. 62]. «Осознание единой цели искусства, его зеркальной функции, а также внутреннего («эдемского») согласия словесного и изобразительного искусства» [15. С. 64] – вот что позволяет выявить подход к литературе в аспекте экфрасиса.

Экфрасис в «Идиоте» – это в основном описание живописи, живописный экфрасис. Проблематика живописи связана в «Идиоте», прежде всего, с образом Аделаиды Епанчиной, она, наряду с князем Мышкиным, также наделена в романе «эстетической инициативой» и функцией эстетической рефлексии: «<...> общая семейная задача давно уже в том, чтобы сыскать сюжет для картины для Аделаиды Ивановны» [8. Т. 8. С. 206]. Представляется, что со специально введенным в роман образом художницы Аделаиды<sup>2</sup> связан **второй**,

<sup>1</sup> О проблематике экфрасиса см.: [15].

<sup>2</sup> Мне уже приходилось писать об образе художницы Аделаиды – но несколько в ином аспекте и контексте, см.: [18].

на этот раз совершенно осознанный **уровень авторской эстетической рефлексии** о соотношении словесного и визуального в романе.

Живописный экфрасис входит в роман именно с характеристикой Аделаиды: «Старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец; но об этом почти никто не знал многие годы, и обнаружилось это только в самое последнее время, да и то нечаянно» [8. Т. 8. С. 16]. И далее о ней: «<...> Аделаида – пейзажи и портреты пишет (и ничего кончить не может) <...> Аделаида, которая тем временем поправила свой мольберт, взяла кисти, палитру и принялась было **копировать** давно уже начатый пейзаж с эстампа» [8. Т. 8. С. 47]. Итак, живописный дискурс начинается определением «живописец» и предъявлением двух жанров живописи, пейзажа и портрета. И в нем сразу же открыто обозначена проблематика «копирования», копии. При этом с позицией живописца здесь связано некое внутреннее противоречие: с одной стороны, живописец «замечательный», с другой – «ничего кончить не может». Собственно как живописец она представлена в романе только как копист «с эстампа», и этот пейзаж-копия ею «давно уже начат» (и ничего закончить не может?). Да и сообщение о том, что о таланте Аделаиды «почти никто не знал многие годы, и обнаружилось это только в самое последнее время, да и то нечаянно», также оставляет достаточно неоднозначное впечатление. Во втором фрагменте описания Аделаиды представлены и собственно экфрасисы: «пейзажи и портреты», «пейзаж с эстампа». Это образцы так называемого нулевого экфрасиса: «Нулевой экфрасис лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям» [17. С. 49].

Далее в романе Аделаида как пейзажистка предстанет еще только один раз – и вновь достаточно неопределенно: «Аделаида заметила сейчас в парке одно дерево, чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, всё в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его! <...> рассказывая об одной своей акварельной работе, она вдруг очень пожелала показать ее» [8. Т. 8. С. 252]. Очевидно, что в этом замечательном описании «дерева, чудесного старого дерева, развесистого, с длинными, искривленными сучьями, всего в молодой зелени, с дуплом и трещиной» прекрасным пейзажистом выступил сам Достоевский, Аделаида же только «непременно положила срисовать его». При упоминании здесь же ее другой живописной «работы» обозначена только техника, «акварель». Это вновь нулевой экфрасис.

Наконец, Аделаида как портретист: «Я-то чем виновата, – смеялась Аделаида. – Портрет не хотели нарисовать – вот чем виноваты! Аглая Ивановна просила вас тогда нарисовать портрет «рыцаря бедного» и рассказала даже весь сюжет картины, который сама и сочинила, помните сюжет-то? Вы не хотели... – Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот «рыцарь бедный»

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» [8. Т. 8. С. 205–206]. Вновь картина Аделаиды, в данном случае портрет, обсуждается как возможная, но не реализованная.

Такая неопределенность позиции Аделаиды как художника – это действительно позиция по преимуществу **эстетической рефлексии**, но не самого акта творения: скорее, говорить о картинах, чем их писать.

И в то же время особую роль образа Аделаиды трудно переоценить – в том числе и в контексте всего «пятикнижия» Достоевского в целом. Проблематике искусства и художника в творчестве Достоевского посвящен целый ряд блестящих исследований разных эпох. Здесь хотелось бы обозначить их основные научные результаты. Коллизии вхождения молодого Достоевского в русскую литературу оформляются в его ранних произведениях в образы героев-мечтателей, мыслителей и художников, творцов. В текстах писем и в самом акте письма самого первого героя Достоевского Макара Девушкина нетрудно обнаружить авторефлексию начинающего писателя: «А то у меня и слог теперь формируется...» [8. Т. 1. С. 108]. Очевидно, что иронические обертоны рефлексии о формировании слога Макара Девушкина – о формировании слога молодого писателя – по сути, порождены самой ситуацией создания первого произведения, сложной и психологически, и творчески. Галерея героев-мечтателей («Белые ночи»), мыслителей-ученых («Хозяйка»), художников («Неточка Незванова»)… завершается в романе 1861 г. «Униженные и оскорбленные» во многом автобиографическим образом начинающего писателя Ивана Петровича, который пишет свою первую «повесть», своих «Бедных людей». Завершается, потому что в контексте романов «пятикнижия» образ художника и связанные с ним темы творчества, искусства заметно редуцированы. Тема творчества и образ художника модифицируются, скорее, в проблематику повествователя и повествования от первого лица (черновой вариант «Преступления и наказания», «Подросток», «Бесы»), тема искусства активно разворачивается Достоевским за рамками художественных произведений в «Дневнике писателя». Изображение современной русской литературы в «Бесах» (Кармазинов, «литературный праздник») – это, вероятно, исключение, подтверждающее общее правило. Здесь Достоевский сатирически и полемически изображает своих литературных и идейных противников как своего рода «антихудожников», «антимыслителей».

В этом контексте образ Аделаиды предстает особо значимым. В нем сохранены некоторые типологические черты, свойственные другим художникам в мире Достоевского. Она, подобно многим из них, не профессионал, а начинающий любитель, движет ею только искренняя, глубокая любовь к искусству ради искусства... Но особая оригинальность ее образа ярко выразила специфику «Идиота»: на фоне других персонажей Достоевского, в основном писателей и ученых, музыканта Ефимова, она – «живописец», художник в специальном смысле этого слова, создатель произведений изобразительного вида искусства.

Более того, сама неопределенность ее позиции как собственно художника-творца также представляется принципиальной для общей концепции искусства в романе в целом. Единственное описание ее творческого процесса – это описание процесса копирования: «Аделаида <...> принялась было копи-

ровать давно уже начатый пейзаж с эстампа», подобно тому, как процесс письма Мышкина в слове о каллиграфии определялся принципом «копия-вариация».

В результате этого и второй уровень авторской эстетической рефлексии определяется выявленным ранее в сцене письма художественным принципом «копия – вариация», который и обеспечивает «переведение из одного плана изображения в другой», зеркальность, удвоение, двойничество словесного и живописного в этом романе Достоевского.

### Литература

1. Герасимова И.А. Визуализация, творчество и культурные практики // Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. акад. наук, Ин-т философии; отв. ред. И.А. Герасимова. М., 2008. С. 10–26.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Сов. Россия, 1979.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари, [1997–2012].
4. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992.
5. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.
6. Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа, 2005.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Канонические тексты / под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. гос. ун-та. 1995.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
9. Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000.
10. Вайнитейн О.Б. Деррида и Платон: Деконструкция Логоса // Мировое древо. 1992. № 1. С. 50–72.
11. Барит К.А. Рисунки в рукописях Достоевского. СПб.: Формика, 1996.
12. Деррида Ж. Ухо биографии: Учение Ницше и политика имени собственного / пер. с фр., предисл. и коммент. В.Е. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2002. С. 25–39.
13. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов. М.: Высш. шк., 2006.
14. Вахтель Э. «Идиот» Достоевского. Роман как фотография» / пер. с англ. Я. Токаревой // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126–143.
15. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
16. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс»: «Универс», 1994.
17. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.
18. Новикова Е.Г. Аделаида и князь Мышкин: самоопределение художника в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альм. 18. СПб.: Серебряный век, 2003. С. 73–119.