

УДК 821.161.1“18”(045)

Н.С. Рубцова

«ОРИГИНАЛЬНЫЙ» ЖИВОПИСНЫЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ». СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

Рассматривается объектный визуальный ряд в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». В центре внимания оказываются картины Ганса Фриза, Ганса Гольбейна Младшего, а также фотография, играющая важную роль в визуальной поэтике романа. Все картины, упомянутые в произведении, принадлежат эпохе Возрождения, пересмотревшей отношения бога и человека в пользу последнего. Гуманистические ценности Возрождения поставили под угрозу средневековые теоцентрические ценности. Подобный принцип оппозиции стал основополагающим в живописном сюжете романа Достоевского. Визуальный ряд в произведении, имеющий непосредственное отношение к эстетике Возрождения, дополнился фотографией, функционально замещающей (или вытесняющей) икону. Вследствие этого подлинный смысл отношений бога и человека героями романа утрачен, подлинники картин заменены копиями, а визуальный ряд романа способствовал выстраиванию вторичной реальности, в которой настоящему «оригиналу» (главному герою) нет места.

Ключевые слова: визуальный ряд, живописный экфрасис, оригинал, копия, художественность, фотографическая точность.

О роли картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (1521) в романе «Идиот» написано достаточно много. Суммарно основную функцию ее включения в произведение можно определить как сюжетно-композиционный и идейно-философский центр; и, разумеется, эта картина важна в плане психологической характеристики героев.

Анализируя изображенное, в редких случаях исследователи указывают на то, что на стене в доме Рогожина висит копия знаменитой картины Гольбейна [7; 10; 12]. «Отличная копия», по словам князя Мышкина, соседствует с картинами «за рубль да за два», купленными на аукционе; кстати, и она стоит всего «два целковых», но, в отличие от остальных, – «не дрянь», по мнению Рогожина [5. С. 181]. Последнего сложно назвать ценителем искусства, да и сама подборка картин спонтанна и эклектична (или «экономична»), но мрачный колорит Гольбейновой картины, напрямую соотносящийся с мрачностью дома и характера героя, вполне осознан и прочувствован Рогожиным. А вот князь Мышкин очень даже сведущ в живописи, о чем в эпизоде посещения им Рогожина свидетельствует тот факт, что за непродолжительное время, пока герои перемещались из большой залы до двери на лестницу, Мышкин успел разглядеть картину; несмотря на царящую темноту, понять, что это «отличная копия»; соотнести ее сюжет с «сюжетом» жизни Рогожина. Так, во второй главе понятие *копия* легализуется, обретая в тексте свои законные права на многоаспектное функционирование. Однако уже в первой главе есть намеки на своего рода вторичность.

Вообще, визуальный ряд романа очень насыщенный: это живописные произведения, появляющиеся непосредственно (портрет Настасьи Филипповны, «Мертвый Христос» Гольбейна, швейцарский пейзаж в кабинете генерала Епанчина, картины в доме Рогожина); упоминаемые картины («Мадонна» Гольбейна); картины, существующие в воображении героев (князя Мышкина, Настасьи Филипповны).

Прежде всего интерес представляет объектный визуальный ряд, то есть картины, реально существующие в тексте или упоминаемые. Отправной точкой здесь является швейцарский пейзаж в кабинете генерала Епанчина. Он важен в силу того, что «оформляет» идею узнаваемости (ср.: копия призвана напомнить оригинал), причем чем ближе к финалу романа, тем более эта идея уходит от своего предметного воплощения к абстрактному, философскому.

Приведем фрагмент диалога двух героев: «– У вас же такие славные письменные принадлежности, и сколько у вас карандашей, сколько перьев, какая плотная, славная бумага... И какой славный у вас кабинет! Вот этот пейзаж я знаю, это вид швейцарский. Я уверен, что живописец с натуры писал, и я уверен, что это место я видел: это в кантоне Ури...» [5. С. 25].

– Очень может быть, хотя это и здесь куплено. Ганя, дайте князю бумагу <...>» [5. С. 25].

По всей вероятности, швейцарский вид был приобретен генералом в тех же целях, что и картины «за рубль да за два» Рогожиным, хотя художественный вкус генерала Епанчина должен быть несравненно более развит, чем у Рогожина. Узнаваемый швейцарский пейзаж важен князю Мышкину, так как напоминает землю обетованную, где герой был по-своему счастлив. Но насколько важен этот

пейзаж для Мышкина, настолько обесценен он для генерала, в кабинете которого картина вписана в прозаический ряд вещей (письменные принадлежности, бумага). Определенный, пейзаж утратил и эстетическую функцию, и психологическое воздействие. Истинным, глубоким созерцателем является только князь Мышкин, вот почему он восстанавливает недостающее в системе «оригинал – копия»: на картине кантон Ури. Генерал же воспринимает картину лишь как часть интерьера. Кроме того, имеет место быть элемент субъективного, так как это Мышкин идентифицирует пейзаж как «вид швейцарский». Вполне возможно, что сомнения генерала по этому поводу не совсем беспочвенны, да и ему, в отличие от Мышкина (и автора, конечно), в принципе нет дела до восстановления истины. Однако именно взгляд героя и автора (или лучше автора и героя) определяет основную линию живописного сюжета в романе.

Так, механизм смыслопорождения в живописном сюжете задан в направлении от копии к оригиналу (поскольку, повторим, функция данной картины не эстетическая, а утилитарная – напомнить пространство, существующее в реальности).

Следующий элемент в живописном сюжете – портрет Настасьи Филипповны. По сути, это все та же сцена в кабинете генерала Епанчина. Из ремарки становится понятно, что это «фотографический портрет большого формата» [5. С. 26], в котором соединены черты двух видов искусства – живописи и фотографии: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый, выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» [5. С. 27].

С одной стороны, героиня *изображена на портрете*, с другой, *сфотографирована*. Портрет как жанр живописи предполагает некий образ, эстетически освоенный художником, следовательно, субъективный. В описании же портрета героини доминирует естественность, натуралистичность (чрезвычайно простой фасон платья; волосы убраны просто, по-домашнему), да и «большой формат» – характеристика техническая, а не эстетическая. Фотографичность портрета подчеркивается еще и тем, что князь Мышкин видит на нем женщину страдавшую (об этом говорит ее лицо, взгляд), но сомневается, добра ли она. Следовательно, на портрете запечатлена красота неодоухотворенная. Дело не в том, что фотография не способна передать эстетику образа. Князь Мышкин верно «прочитал» судьбу Настасьи Филипповны: страдание, злоба, но не доброта. Образ Настасьи Филипповны схвачен здесь и сейчас, он словно одномоментен, так как фотографии подвластно запечатлеть мгновение, но не показать жизнь человека в перспективе. Вот почему героиня для Мышкина загадка.

Помимо способности остановить время, есть еще одно свойство фотографии, которое сейчас считается вполне обычным, но в середине и во второй половине XIX века оно было ключевым. Дело в том, что фотография к этому времени стала синонимом реалистичности. Фотография оказалась способной воспроизвести оригинал, саму действительность. Кроме того, негатив мог использоваться для увеличения тиража, что отвечало потребностям общества и в то же время «тиражировало» действительность. Это стало причиной переосмысления взаимоотношений между оригиналом и копией. Фотография давала новые возможности восприятия действительности.

В романе Достоевского фотография Настасьи Филипповны предвещает появление героини. Далее фотография оказывается неоднократно востребованной – семейством Епанчиных, матерью и сестрой Гани Иволгина, конечно же, князем Мышкиным¹. Последний между прочим, видя героиню в действительности, зачастую соотносит ее с образом, запечатленным на фотографии. Создается ощущение, что реальность фотографии важнее реальности самой Настасьи Филипповны. Что/кто же тогда здесь оригинал, а что/кто – копия? Тем не менее фотография, как и швейцарский пейзаж, функционально предназначена напомнить о реальности – на этот раз человека, а не пространства².

¹ Е.Г. Новикова пишет о том, что в романе портрет Настасьи Филипповны описан или упомянут как минимум 11 раз [14].

² Об «Идиоте» как романе-фотографии очень интересно размышляет американский ученый Э. Вахтель. В своей статье он подробно изучает историю возникновения фотографии, бытование в России в XIX веке, отношение к дагерротипу, в том числе Достоевского, определяет функционал фотографии, но главным образом, отталкиваясь от конкретного эпизода (первое появление портрета Настасьи Филипповны), анализирует роман с точки зрения «фотографических» сцен [1].

Кульминационной, безусловно, становится картина Гольбейна «Мертвый Христос», которая непосредственно появляется в четвертой части второй главы и как рефрен «звучит» в исповеди Ипполита в шестой части третьей главы. Однако до этого упоминаются еще две картины, являющиеся промежуточным звеном в живописном сюжете романа. Речь идет о картинах «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (1514) Ганса Фриза и «Мадонна с семьей бюргермейстера Якоба Мейера» Ганса Гольбейна Младшего (1525-1526). Обе упоминаются в первой главе в сцене пребывания князя Мышкина в гостиной генеральши Епанчиной.

Картину швейцарского живописца и графика Ганса Фриза, чья манера складывалась на переломе от поздней готики к Ренессансу, Достоевский видел в Базельском художественном музее, посетив его в августе 1867 г. Строго говоря, эта картина наиболее уязвима в плане упоминания ее в тексте, так как есть лишь намек, но не прямое указание³: «– Давеча, действительно, – обратился к ней князь <...>, – действительно у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда он еще на эшафоте стоит, перед тем как ложиться на эту доску.

– Как лицо? Одно лицо? – спросила Аделаида, – странный будет сюжет, и какая же тут картина?

– Не знаю, почему же? – с жаром настаивал князь, – я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.

– О базельской картине вы непременно расскажете после, – сказала Аделаида, – а теперь растолкуйте мне картину из этой казни <...>» [5. С. 55].

Герой подробно «растолковывает» интересующий окружающих сюжет, который соотносится с сюжетом картины Фриза своей ключевой темой – казни, а также «лицом приговоренного» (Иоанн на картине изображен так, что его лицо не просто повернуто к зрителю, но максимально открыто, так как палач держит Иоанна за волосы). Далее следуют разночтения: во-первых, на картине нет эшафота, а есть меч, занесенный над Иоанном (что, кстати, можно рассматривать как метафору гильотины); во-вторых, на первом плане у Фриза оказывается не только Иоанн (справа), но и зрительница (слева), наблюдающая за происходящим (палач, хотя и изображен в центре, все же отодвинут на второй план); в-третьих, Мышкину важно присутствие священника – «для аксессуара», на третьем плане, у Фриза же священника нет, есть зрители (тоже на дальнем плане), один из которых стражник. В целом, сюжет картины Мышкина им же обозначается как «крест и голова», что опять-таки не вполне соотносится с сюжетом Фриза. Тем не менее в комментариях к роману (академическое 30-томное собрание сочинений) все же сказано, что Достоевский, по всей видимости, намекает на эту картину [6. С. 433]. А вот другая базельская картина, которая поразила писателя, – «Мертвый Христос» – становится ключевой в романе. Возможно, Достоевский ее имел в виду в приведенной выше цитате, хотя формально и она мало соотносится с «растолкованным» Мышкиным сюжетом (здесь тоже в центре внимания оказывается *лицо* – только что снятого с креста Спасителя). Наконец, этот сюжет мог быть взят непосредственно из жизни писателя, в свое время приговоренного к смертной казни.

Тем не менее важным оказывается не столько определение живописного первоисточника, сколько другой аспект. Аделаида искренно не понимает, как можно написать «крест и голову», что в конечном счете вовсе не требуется. Как известно, героиня уже два года ищет и не может найти сюжет для картины и, добавим, не найдет, так как то, что она пишет – пейзажи и портреты, остается незаконченным. Мышкин настолько подробно «рассказывает» сюжет картины, что фактическая необходимость в его изображении отпадает. Более того, даже если учесть, что имеется в виду картина Фриза (ведь что-то заставило героя обратиться к данному сюжету), в процессе рассказывания сюжет настолько меняется, что возникает ощущение оригинальности «устной», «умозрительной» картины князя Мышкина. В таком случае Аделаиде не стоит даже браться за изображение «креста и головы», так как все, что у нее получится, станет плохой копией. Таким образом, в «рассказанной» картине уже читателю приходится узнавать первоисточник: по каким-то причинам автор оставил его в секрете.

Что касается «Мадонны» Гольбейна, с ней Мышкин сравнивает Александру Епанчину: «У вас, Александра Ивановна, лицо тоже прекрасное и очень милое, но, может быть, у вас есть какая-нибудь тайная грусть; душа у вас, без сомнения, добрейшая, но вы не веселы. У вас какой-то особенный отенок в лице, похоже как у Гольбейновой Мадонны в Дрездене» [5. С. 65].

³ Если воспользоваться терминологией Е.В. Яценко, в чьей работе содержится классификация экфрасиса, то намек на картину Фриза можно считать *нулевым* экфрасисом, так как он «лишь указывает на отнесенность реальных словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям» (помимо *нулевого*, выделяются еще *полный* экфрасис и *свернутый*) [20].

Достоевский видел эту картину в Дрезденской галерее, но, как выяснилось позднее (после 1870-х гг.), это была копия, сделанная нидерландским художником Бартоломеусом Сарбургом (1590 – после 1637) и долгое время считавшаяся оригиналом (по-видимому, это тоже была «отличная копия»), который, к слову, хранится в Дармштадском музее (иногда эта картина именуется «Дармштадской Мадонной»).

В рукописных редакциях романа библейский образ связан с женой главного героя, которая «чиста», «прекрасна», «тиха, как Гольбейнова Мадонна» [6. С. 352]. Однако в окончательной редакции с Мадонной сравнивается Александра Епанчина, что, несомненно, заставляет посмотреть на эту героиню с определенной точки зрения. «Мадонна» Гольбейна олицетворяла для Достоевского идеал (женской) духовной красоты. Неброская, мягкая, «тихая» красота Александры (в противовес, например, ослепительной и вызывающей красоте Настасьи Филипповны и Аглаи), ее твердый, но уживчивый характер, доброта напоминают главному герою известный образ. Свернутое экфрастическое описание в устах князя Мышкина можно воспринимать как прочтение жизненного «сюжета» героини. Однако, несмотря на то, что в романе она менее своих сестер связана со скандальными сценами, сравнение с Мадонной придает ей некий ореол вторичности, так как характер Александры заявлен (на портретном уровне), но не раскрыт по причине ее скромного положения в системе образов. Скорее упоминание о картине Гольбейна вновь характеризует князя как тонкого, проницательного созерцателя, которому важно увидеть человека в человеке.

Таким образом, две картины Ганса Фриза и Ганса Гольбейна, упомянутые вскользь, являются необходимыми нюансами в живописном сюжете: копией первой становится событие рассказывания, копией второй – героиня, портретно напоминающая библейский образ.

Наконец, картина Гольбейна «Мертвый Христос», имевшая колоссальное воздействие на Достоевского, в романе сразу же обозначена как копия, заставившая князя Мышкина вспомнить о поразившем его базельском оригинале. Отметим еще раз, что это «отличная» копия, купленная Рогожником «за два целковых» по наводке «знающего человека». Художественность исчезает из подобной репрезентации, но ведь и картина Гольбейна также поражает не художественностью, а натуралистичностью. Ставшая революционной для своего времени (подъем Реформации), картина отличалась не только странностью формата, но главным образом верностью действительности, анатомией мертвого тела и, как следствие, отсутствием одухотворенности в облике Христа.

Об этой картине Достоевский узнал задолго до заграничной поездки из «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина: «В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного; но как умерший человек изображен он весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбеин писал его с одного утопшего Жида» [8. С. 98]. Приехав за границу, Достоевские специально остановились на сутки в Базеле, чтобы посетить галерею. В своем «Дневнике 1867 года» в записи от 24 (12) августа А.Г. Достоевская приводит пугающе физиологическое описание картины: «Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас, Федя же восхищался этой картиной» [3. С. 234]. Натуралистичность изображения отпугнула Анну Григорьевну, но у Достоевского вызвала восхищение. Однако если принимать во внимание мнение самого писателя, например, в статье «Выставка в Академии художеств за 1860-61 год», то «правда действительная» – это лишь «механическая сторона искусства, его азбука и орфография <...>. Прежде надо одолеть трудности передачи правды действительной, чтобы потом подняться на высоту правды художественной» [4. С. 132-133]. В понимании Достоевского фотография сопоставима с зеркальным изображением, но и то и другое далеко от художественности и искусства. Поэтому художник должен сделать следующий шаг – научиться смотреть на творение «глазами души, или оком духовным» [4. С. 132-133].

Если говорить о романе «Идиот», то превращение правды действительной в художественную состоялось, так как натуралистичное живописное изображение мертвого Христа является главным в идее утраты веры человеком и обществом. Но нельзя сбрасывать со счетов и саму картину, ценность кото-

рой обусловлена разными причинами. Революционность картины Гольбейна обеспечивала тенденция, при которой западное искусство, в том числе религиозная живопись, предлагало художнику представить свою личную точку зрения. В результате зритель понимает, что для Гольбейна смерть утрачивает символическое значение. Художник словно сосредоточивается на индивидуальности человека, и зритель не может в увиденном вычленивать религиозное содержание. Мертвый Христос – это мертвый человек, вот откуда чуть ли не протокольная фотографичность⁴ (начиная с формата картины⁵).

Что касается романа Достоевского, то фотографическая точность видна уже в швейцарском пейзаже: «Я уверен, что живописец с натуры писал, и я уверен, что это место я видел: это в кантоне Ури» (с натуры писал = натуралистичность). Фотография Настасьи Филипповны усиливает ощущение присутствия реальности, которое становится давящим в тот момент, когда появляется картина Гольбейна, и до конца романа это тяжелое ощущение не покидает читателя. Более того, картина Гольбейна, будучи копией, порождает аналогичный сюжет – смерть Настасьи Филипповны, только около нее Мышкин и Рогожин⁶. Так, средствами искусства создается идея вторичности мира и человека, которые всегда что-то или кого-то напоминают, но оригинал остается за пределами сознания героев романа, конечно, за исключением князя Мышкина.

Невозможно пройти мимо еще одного аспекта, связанного с картиной Гольбейна. На него обратила внимание Т.А. Касаткина. Как известно, в своем «Дневнике 1867 года» А.Г. Достоевская пишет о том, насколько картина «Мертвый Христос» поразила писателя, как ни странно, до этого отпустившего «пренебрежительное замечание по поводу копии Гольбейновых “Плясок смерти” – “славны бубны за горами!”». «Впрочем, последнее Анна Григорьевна объясняет тем, что копия могла вовсе и не соответствовать оригиналу. Удивительно, что это простое соображение не приходило в голову исследователям Достоевского (мне – в их числе), вполне уверенным, что на основании репродукций (хотя бы и очень хороших) они могут делать заключения о действительном значении картины Гольбейна в структуре романа “Идиот”» [10], – отмечает исследовательница. По ее мнению, репродукции «неадекватны оригиналу» воспроизведением не картины, а лишь ее проекции, зафиксированного отпечатка изображения под одним углом зрения, что чревато утратой самого главного в произведении искусства – ритма [10].

Поездка в Базельскую галерею помогла прояснить важные подробности. Оказывается, в современной развеске картина находится на уровне лица взрослого человека. Однако в той развеске, какую видели писатель и его жена, и, разумеется, Карамзин, посредник в знакомстве Достоевского с картиной Гольбейна, последняя висела во втором ряду, над тремя другими картинами. Следовательно, зритель смотрел на картину снизу вверх. Примерно так смотрят на нее Мышкин с Рогожиным, ведь картина висит над дверью. Подобный угол зрения провоцирует восприятие Христа как «настоящего мертвеца»: странный поворот головы, выходящие за пределы передней плоскости картины волосы и кисть правой руки создают впечатление «обмякшего» тела, «начинающего валиться на вас мертвеца» [10]. Результат известен – «от этой картины у иного еще вера может пропасть!» [5. С. 182]. Есть и другой ракурс, при котором картина находится на уровне глаз зрителя. Впечатление от такого созерцания совершенно иное. Анализируя детали изображения, Т.А. Касаткина отмечает странную напряженность в теле Христа: словно окаменевшие в некоем усилии мышцы, поднятая над плоскостью гроба шея, странно изогнутое плечо, разворот головы, глаз, в котором «заведенный под веко зрачок

⁴ Конечно, речь идет не о единоличном желании Гольбейна представить Христа таким образом. Реформация, в период подъема которой и была написана картина, ставила целью переосмыслить роль католической церкви в обществе. Одной из идейных предпосылок реформационного движения стали идеалы гуманизма: религия должна приобрести форму непосредственного и откровенного диалога между Богом и человеком. Глядя на картину Гольбейна, Бог своим «человеческим» обликом, безусловно, стал ближе человеку.

⁵ Формат картины можно объяснить тем, что «полотно Гольбейна, как установили базельские исследователи, было выполнено как *надгробье* и располагалось над плитой, за которой помещались гробы (несколько гробов одного семейства) – таких же длинных и узких, как тот, в котором изображен Христос. Под надгробьем была надпись “Christo servatoris” – “Христу Спасителю”» [11].

⁶ Высказывается предположение, что Достоевский мог создать эту сцену под впечатлением от картины итальянского художника эпохи Возрождения А. Мантеньи «Мертвый Христос» (ок. 1500), другое название – «Оплакивание Христа». По крайней мере на этой картине художник уделяет пристальное внимание ступням Христа, выглядывающим из-под савана. Это напоминает ступню мертвой Настасьи Филипповны, также выглядывающую из-под простыни.

начинает, с первым пробуждением сознания, медленно возвращаться на свое место», – все это воспроизводит динамику, тот самый ритм, который легко утратить при ином взгляде. Это «динамика начавшегося движения», но это не падающее мертвое тело, а восстающий из гроба Христос. И результат иной – выход «в пространство предстоящих картине – в пространство живых. В этот момент замечаешь, что тление словно отступает с тела на конечности» [10]. Возможно, именно это увидел Достоевский, когда встал на стул, желая рассмотреть картину ближе. Ни Анна Григорьевна, ни Карамзин на стул не вставали, поэтому ужас и отвращение, наверное, были спровоцированы таким углом зрения. Правда, есть одно обстоятельство, которое напугало жену писателя: «<...> я очень боялась, чтобы с него не потребовали штраф, потому что здесь за все полагается штраф» [3. С. 234], но, думается, оно не столь значимое.

Итак, Достоевский воспроизвел первоначальную, оригинальную, развеску. По мнению Т.А. Касаткиной, писатель «настойчиво предположил в романном тексте возможность иного видения». «Иного» означает в противовес распространенной на западе «ренановской» проблематике романа, а именно – проблеме «Христа невоскресшего», «Христа – только человека» [10]. Даже в самой фразе «от этой картины у иного еще вера может пропасть!» заложена возможность иного видения, зависящая от воспринимающего.

Однако даже первоначальная развеска не способна сделать копию, висящую над дверью в доме Рогожина, оригиналом. И если неадекватность репродукции по отношению к оригиналу, помимо воспроизведения лишь проекции, отпечатка изображения, состоит еще и в том, что репродукция, в отличие от оригинала, способна запечатлеть только статику (как на фотографии!), то вполне актуально, что, при всей лихорадочности, спонтанности событий, в романе устойчивой оказывается идея застывшего в своей безобразности мира и человека. Фотографичность в живописном сюжете «Идиота» априорна. В этом плане импонирует мысль Э. Вахтеля о том, что роман строится как череда «фотографических» сцен [1], которые, добавим, выстраиваются в соответствии с принципами крупного плана. Центральным персонажем в этих сценах становится князь Мышкин, и именно с его подачи осмысляются живописные полотна.

Так, швейцарский пейзаж замечен и узан героем как пространство нечуждое, нечужое, но не замечаем генералом Епанчиным как пространство не свое. К тому же оригинал этой картины неизвестен: перед нами копия без оригинала, так сказать, вторичность в чистом виде. Замечание же Мышкина о том, что «живописец писал с натуры», указывает на натуралистичность изображенного, но отнюдь не на художественность.

Фотография Настасьи Филипповны своим жанром и вовсе отменяет художественность. Обратим внимание, что никого из героев не удивляет появление фотографии как таковой. Это свидетельствует о ее широком распространении в России. В 1860-е гг. в Петербурге существовало как минимум три журнала, посвященных фотографии («Фотограф», «Фотографическое обозрение», «Фотографический вестник») [13]. Достоевский был знаком с ними, да и сам неоднократно позировал. Следовательно, новые возможности освоения реальности не были чужды писателю, несмотря на его взгляд на фотографию как зеркальное изображение, далекое от художественности и искусства, так как это лишь механическая сторона искусства⁷. Вполне резонно предположить, что именно фотография и понадобилась автору, чтобы показать внутреннюю опустошенность героини. Кроме того, когда Мышкин видит фотографию, он спрашивает: «Так это Настасья Филипповна?» [5. С. 27]. Другими словами, фотография и есть Настасья Филипповна? Метонимическая связь героини и фотографии обуславливает их взаимозаменяемость. Более того, как было отмечено выше, далее герой периодически вспоминает лицо на этой фотографии, хотя перед ним оригинал. Вновь побеждает копия.

Две картины Ганса Фриза и Ганса Гольбейна, представленные в романе пунктирно, также вписываются в «фотографическую» тенденцию. Картина Фриза ставится под сомнение, так как в романе нет четкого указания на нее. Она названа «базельской картиной», но «Мертвый Христос» Гольбейна тоже базельская картина. Так или иначе оригинал заменяется событием рассказывания, в котором четко обозначается крупный план – «крест и голова», а все остальное – «лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу» – нивелируется, «на третьем плане, в тумане,

⁷ В России дагерротипическое искусство было актуальным в 1840-е гг., в тот период, когда расцветала и затем процветала «натуральная школа». В связи с этим «механическая сторона искусства» была доминантой, а не недостатком художественности. Роман «Идиот» относится к другой литературной эпохе, хотя Достоевский и начинал как писатель «натуральной школы».

для аксессуара» [5. С. 56]. Тот же крупный план фигурирует и в упоминании «Мадонны» Гольбейна: лицо Александры Епанчиной напоминает лицо Мадонны. Остальные персонажи, изображенные на картине, даже не упоминаются, в результате чего многогероиня картина представлена как экфрасис лица Мадонны⁸. Мышление героя «крупными планами» усиливает ощущение фотографической точности, так как в портретных описаниях (а в данном случае крупный план и есть портретное описание) присутствуют такие нюансы, которые способен заметить только вдумчивый созерцатель, например, «особенный оттенок» в лице Мадонны и, соответственно, Александры (оттенок грусти или оттенок в красках? или и то и другое?). Кроме того, и это уже «техническая» подробность, при фокусировании объектива на крупном плане все, что находится за ним, размывается, как, например, размывается образ Настасьи Филипповны, с ее нескладной судьбой, остается только лицо, которого герой так боится. И, конечно, нельзя не отметить, что Достоевский, хотя и не знал того, видел копию «Мадонны» Гольбейна, следовательно, (неосознанно) эту копию он привнес в роман, создав с нее еще один «отпечаток» (или еще одну «репродукцию») – лицо Александры Епанчиной.

Таким образом, выстраивается линия картин (условно отнесем сюда же и фотографию, названную портретом), неотъемлемой характеристикой которых становится фотографическая точность в уподоблении оригиналу, как ни странно, порой отсутствующему (швейцарский пейзаж, «крест и голова») или замещаемому самодостаточной копией (фотография Настасьи Филипповны; ср.: «Так это и есть Настасья Филипповна?»). Градус «вторичности» настолько возрастает, что появление копии картины Гольбейна «Мертвый Христос» становится апогеем в живописном сюжете романа. Это происходит в четвертой части второй главы, но эхом отзывается в шестой части третьей главы, в «необходимом объяснении» Ипполита, в котором дублируются вопросы и сомнения, возникшие у князя Мышкина при созерцании картины. В результате земное начало мертвого Христа победило божественное, и провокационный сюжет картины лег в основание другого страшного «сюжета» – убийства Настасьи Филипповны. Так копия, помимо функции узнавания, получила еще одну – трагически пророческую.

Чрезвычайно любопытно, что весь визуальный ряд в романе имеет западноевропейское происхождение, в том числе фотография, а в случае с безымянным швейцарским видом – атрибуцию западноевропейскому пространству. Кроме того, при активном функционировании религиозной живописи, в «Идиоте» нет ни одного упоминания об иконе. В своей монографии «Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций» Т.А. Касаткина, в частности, пишет о том, что из пяти романов Достоевского только эпилог «Идиота» «лишен завершающего иконного образа»; остальные четыре имеют «“иконы” разных сюжетов»⁹. Добавим еще одно интересное замечание: в день, когда начинается действие романа (27 ноября), день рождения Настасьи Филипповны, справляется праздник иконы Божьей Матери «Знамение» (по старому стилю; по новому – 10 декабря), что остается незамеченным.

По большому счету, если в романе так сильна тенденция замещения оригинала копией, то роль иконы возьмет на себя фотография. Не случайно главный герой особо воспринимает лицо Настасьи Филипповны и, конечно же, целует портрет, как если бы целовал икону. Вот откуда постоянное воз-

⁸ Интересно, что из двух Мадонн – Рафаэля и Гольбейна – Достоевский выбрал Гольбейнову, хотя оба художника произвели чрезвычайное впечатление на писателя. Есть, правда, один специфический комментарий по поводу сравнения Александры Епанчиной с Мадонной Гольбейна: «В центре композиции – Богоматерь с младенцем на руках в окружении членов семьи Якоба Мейера, стоящих на коленях. Облик этой крепко сложенной женщины исполнен внутреннего покоя и высокого достоинства. Это – тип немецкой красавицы, хорошей матери, хозяйки и верной жены. К такому же женскому типу принадлежит и Александра Епанчина» [16]. Как ни удивительно, при сравнении двух Мадонн действительно возникает ощущение, что в Мадонне Гольбейна больше земного, и оценка Достоевского «тиха» скорее соотносима с ней. Еще одной причиной может быть то, что картина Гольбейна является ранним примером семейного портрета, еще не отделившегося от религиозного. Александра Епанчина как индивидуальность в романе не существует, она вписана в семейное начало.

⁹ Напомним: «<...> икону “писца”-Евангелиста в эпилоге романа “Подросток” <...>. В эпилоге “Бесов” – изображение трех жен-мироносиц у гроба Господня. В эпилоге “Преступления и наказания” – икона Богоматери <...>. В эпилоге “Братьев Карамазовых” – по-видимому, икона причащения апостолов» [9]. Правда, далее условная икона все же выстраивается, даже две: 1) «семифигурная композиция иконы “Положение во гроб”. Восьмая фигура – умершего – обвитого пеленами Христа – идиота-князя – выполняет здесь лишь страдательную роль», 2) сцена «у ложа убитой Настасьи Филипповны <...> напоминает раннюю двухфигурную композицию “Положения во гроб” – ту, где спеленутое тело умершего Христа уносят в пещеру Иосиф Аримафейский и Никодим» [9].

вращение от героини к ее изображению: та, что перед ним, – «помешанная»; на портрете же – выражающая «гордость и презрение, почти ненависть», но в то же время «что-то доверчивое» [5. С. 68], страдание, вызывающее со-страдание. Конечно, это не что иное, как профанация иконы, но ведь и смысл отношений «оригинал – копия» в романе сводится не просто к взаимозаменяемости, но к исчезновению первого.

Итак, западноевропейская религиозная живопись, представленная в романе отдельными картинами (за исключением швейцарского пейзажа), словно противостоит иконописи, вытесняя ее. В этом отношении в спор вступают две эпохи – Возрождения и Средневековья. Согласно первой, мир и жизнь человека больше не определяются церковными канонами. Гуманизм Возрождения выводит на передний план человека с его рациональными возможностями познания себя и действительности (вот откуда принцип телесности в изобразительном искусстве). Живопись, на которую оказывает огромное влияние формирование научной картины мира, занимает ведущее положение в культурном контексте эпохи. Разработка принципов линейной перспективы обусловила превращение картины в окно, через которое зритель смотрит на мир, в противовес иконе с ее обратной перспективой и ее взглядом на зрителя. Кроме того, открытие линейной перспективы позволило включить в живописное произведение пространство, пейзаж, архитектуру. Так стало возможным перенесение религиозных сюжетов в бытовую обстановку или пейзаж. Другими словами, икона была заменена картиной.

В романе Достоевского, помимо отсутствия икон, нет ни одного подлинника картин, упомянутых в тексте: картина Фриза под вопросом, а «Мадонна» Гольбейна еще в Дрездене была копией. В свою очередь копия «Мертвого Христа» обретает способность моделировать подобный сюжет, что указывает на своего рода дурную бесконечность: мир без Христа порождает мир без Христа. Результат – обилие копий вытесняет оригинал.

Если обратиться к этимологии понятий *копия* и *оригинал*, получим следующее. В переводе с латыни *cōpia* означает «список, копия, размножение» (есть еще варианты «обилие», «множество») [18. С. 318]; *originālis* от *originālis* «происхождение», *origo* «возникаю», отсюда – оригинальный («первоначальный») [19. С. 152].

В общем плане *оригинал* – это то, что послужило предметом воспроизведения, копирования, то есть подлинник; оригинальный – созданный в результате самостоятельного творчества, не заимствованный, не подражательный. Следовательно, *копия* – точно соответствующее подлиннику воспроизведение чего-либо¹⁰. В. Даль определяет оригинал как «подлинную картину художника», «рисунок, данный в образец», а копию как список, при этом *копировать* означает «списывать картину», «подражать слепо» [2. С. 714, 160]. Таким образом, оригинал и копия соотносятся друг с другом как «первичность → вторичность».

Тем не менее в живописи вопрос об отношениях оригинала и копии более сложный. Особенность произведений живописи в идеале состоит в их принципиальной неповторимости, так как любое копирование, даже очень искусное, искажает свойства и характер оригинала. Однако известны случаи, когда художник копировал собственные произведения, скажем, четыре «Черных квадрата» К. Малевича, написанные с 1915 до начала 1930-х гг. Какой «Квадрат» считать оригиналом (тот, что создан ранее остальных)? Какие – копиями? Для Малевича эти картины были самоценны, так как каждая символизировала определенный творческий и жизненный этап. К тому же «Квадраты» отличались друг от друга колоритом, формой, размером.

При общей идее, общем замысле, невозможно повторить палитру цветов. И потом, понятие «оригинал» имеет очевидную связь с единичным явлением, копия же тиражирует это явление, в известном смысле искажая его.

Добавим несколько слов о фотографии и ее отношении к системе «оригинал – копия». В словаре Ушакова копия определяется еще и как «снимок, отпечаток с негатива (фот.)». Следовательно, единичное явление представляет негатив (между прочим он сам – слепок с действительности), тогда как, проявленное и напечатанное, изображение тиражируется; при этом все фотографии, на которых запечатлен один и тот же объект, идентичны – друг другу и действительности (при определенных условиях, например, положении источника света), в отличие от произведений изобразительного искусства, в копировании которых не избежать отступления от оригинала.

¹⁰ В этом сходство статей в словарях С.И. Ожегова [15], Д.Н. Ушакова [17] и др.

Итак, визуальный ряд романа Достоевского отличается тем, что выстраивает вторичную реальность, за которой порой не видно оригинала. В то же время наиболее значимые картины, упомянутые в тексте, относятся к эпохе Возрождения, пришедшей на смену Средневековью, и их нельзя не считать оригинальными, собственно, как и Возрождение. Однако быть оригинальным и быть оригиналом – разные вещи.

В романной действительности сюжет картин Фриза и Гольбейна оригинален, так как «напоминает» первоначальную (ср.: *originālis* – «первоначальный») истину (о боге). Однако авторская воля такова, что в структуре романа появляются лишь «отпечатки» великой истины, а идея о боге видоизменяется. Начало такой трансформации, вероятно, нужно искать на стыке двух культурных эпох, когда был пересмотрен подлинный смысл отношений бога и человека. В противовес строгой Средневековой иерархии, в Возрождении бог стал ближе человеку (или наоборот), получившему целый арсенал рациональных возможностей познания мира, за которыми *подлинник* утратил иконическое изображение. Средневековые теоцентрические ценности оказались под угрозой разрушения.

Следовательно, если на уровне живописного сюжета оригинал недостижим и непостижим, значит, его нужно искать в иной сфере – в системе образов, для которой также актуальна оппозиция Средневековье – Возрождение, оригинал – копия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахтель Э. «Идиот» Достоевского. Роман как фотография / пер. с англ. Я. Токаревой // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126-143.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. 2-е изд., испр. [репринт. изд.]. СПб., М.: Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1881. Т. 2 (И – О). 807 с.
3. Достоевская А.Г. Дневник 1867 года / отв. ред. А.Л. Гришунин. М.: Наука, 1993. 453 с. (Серия «Литературные памятники»).
4. Достоевский Ф.М. О русской литературе / сост., вступит. статья и коммент. Ю.И. Селезнева. М.: Современник, 1987. 399 с. (Библиотека «Любителям российской словесности. Из литературного наследия»).
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1973. Т. 8. Идиот. 511 с.
6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1974. Т. 9. Идиот. Рукописные редакции. Вечный муж. Наброски 1867-1870. 528 с.
7. Зверева Т.В. «Сыскать сюжет для картины...»: об одной живописной линии в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / Т.В. Зверева // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвуз. науч. конф. К 25-летию памяти проф. Б.О. Кормана (Ижевск, апрель, 2008) / ред.-сост. Д.И. Черашняя. Ижевск, 2008. Вып. 7. С. 140-151.
8. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / отв. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука, 1984. 717 с. (Серия «Литературные памятники»).
9. Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С. 227-293.
10. Касаткина Т.А. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/2/kasa10.html (дата обращения: 14.08.2014).
11. Касаткина Т.А. Религия. Культура. Искусство: учеб. пособие. URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=441> (дата обращения: 14.08.2014).
12. Лученецкая-Бурдина И.Ю. Культурные реалии как способ выражения философской проблематики романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Ярославский педагогический вестник: научный журнал. Ярославль: изд-во ЯГПУ, 2012. № 2. Т. I (Гуманитарные науки). С. 205-210.
13. Морозов С.А. Русская художественная фотография: Очерки из истории фотографии 1839-1917. 2-е изд. М.: Искусство, 1961. 152 с.
14. Новикова Е.Г. Живописный экфрасис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Статья 2. Пять картин // Вестн. Томск. гос. ун-та. Филология. 2013. № 6 (26). С. 78-87.
15. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / РАН, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 1997. 939 с.
16. Сушко, П.Н. Мотивы католических икон Ханса Хольбейна Младшего в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» URL: http://etnografiavko.kz/etno9_files/kraeved.html (дата обращения: 10.08.2014).
17. Ушаков, Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 3 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Вече: Мир книги, 2001. Т. 1 (А – М). 703 с.; Т. 2 (Н – П). 688 с.
18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986. Т. 2 (Е – Муж). 672 с.

19. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1987. Т. 3 (Муза – Сят). 832 с.
20. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. – № 11. С. 47-57.

Поступила в редакцию 17.07.14

N.S. Rubtsova

THE “ORIGINAL” PICTORIAL SUBJECT IN THE NOVEL “IDIOT” BY F.M. DOSTOYEVSKY. PART 1

The object visual series of the novel “Idiot” by F.M. Dostoyevsky is considered in the article. The pictures by Hans Fries and Hans Holbein the Younger and also the photograph which plays important part in the visual poetics of the novel are in focus. The pictures in the novel belong to the Renaissance reconsidered the relations between God and a man for the benefit of the last one. Humanistic values of the Renaissance damaged medieval theocentric ones. Such principle of opposition is basic in the pictorial subject of the novel by Dostoyevsky. The visual series related to the Renaissance’s aesthetics is completed by a photograph, which functionally changes an icon. As a result, the original sense of relation between God and a man is lost by characters of the novel. Besides, the originals of pictures are changed by copies, and the visual series of the novel simulates a secondary reality where there is no place to the real “original” (main character).

Keywords: visual series, pictorial ekphrasis, original, copy, artistry, photographic exactness.

Рубцова Наталья Сергеевна,
кандидат филологических наук, доцент
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: izmestyevans@mail.ru

Rubtsova N.S.,
Candidate of Philology, Associate Professor
Udmurt State University
426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya st., 1/2
E-mail: izmestyevans@mail.ru