

О.А. Ковалев

Алтайский государственный университет

**Три экфрасиса: Мотив ожившей картины
в аспекте художественной антропологии Ф.М. Достоевского**

Аннотация: В статье исследуются аспекты поэтики персонажа в творчестве Ф.М. Достоевского, в том числе их процессуальный, незавершенный характер. В контексте поставленной проблемы анализируется мотив «ожившей картины».

Ключевые слова: русская литература, Ф.М. Достоевский, поэтика персонажа, мотив «ожившей картины».

1

Специфика персонажей у Достоевского неоднократно привлекала к себе внимание исследователей – философов и литературоведов – как с точки зрения выражения с помощью персонажей философии человека, так и в плане особенностей поэтики. Усилия литературоведов, занимавшихся данным вопросом, в основном были направлены на осознание и описание именно уникальности, необычности персонажей Достоевского. Если попытаться систематизировать основные наблюдения, то следует, на наш взгляд, выделить прежде всего следующие моменты: персонажи Достоевского не эволюционируют, а лишь испытываются и раскрываются [Бахтин, 1986, с. 206; 1979, с. 33]; они имеют экспериментальный характер [Долинин, 1989, с. 92]; самосознание является центральным элементом образа [Бахтин, 1979, с. 54-55 и др.]; между автором и героем существуют особые – диалогические – взаимоотношения [Бахтин, 1979, с. 73-]; персонажи могут рассматриваться как осколки расщепленного сознания или личности [Попов, 2002, с. 369-370; Кристева, 2000, с. 470; Фарино, 2005, с. 114]; персонаж является носителем какой-либо идеи, выстраивающей структуру образа и определяющей поведение героя [Бахтин, 1979, с. 89-97; Гинзбург, 1979, с. 83, 116, 148]; персонажи Достоевского не являются характерами [Бахтин, 1979, с. 59, 293 и др.]; художественному миру Достоевского и, в частности, его персонажам свойствен процессуальный, незавершенный характер [Долинин, с. 88-89; Лихачев, 1981, с. 73; Кристева, 2000, с. 468]¹.

Из перечисленных здесь характеристик нас прежде всего интересуют указания на процессуальность как важную отличительную особенность моделирования персонажа у Достоевского. Академик Д.С. Лихачев в свое время писал: «Все явления (в мире Достоевского. – О.К.) как бы незавершенны: незавершенны идеи, незавершен рассказ, противоречивы сведения о событиях, которые собрал рассказчик, неясны детали и целое, все находится в становлении, а потому не установлено и отнюдь не статично. Поступки действующих лиц совершаются часто вопреки ожидаемому, наперекор обычной психологии, ибо люди подчиняются у Достоевского своей особой метапсихологии. Жизненные явления выступают из некоей неизвестности, рембрандтовской темноты и полутеней» [Лихачев, 1981, с. 73].

¹ Разумеется, мы не пытались представить здесь сколько-нибудь полную библиографию, ограничившись несколькими работами, в которых затрагивается тот или иной аспект анализа персонажа у Достоевского.

В какой-то степени этот эффект «недоделанности» был следствием спешки, в которой Достоевский, по его собственным словам², вынужден был работать: поэтика может частично определяться условиями работы, особенностями протекания творческого процесса. В то же время условия работы во многом определяются художественным методом писателя. В случае с Достоевским это кажется особенно очевидным.

Применительно к персонажу незавершенность, предполагающую «запечатленную» процессуальность, отмечал М.М. Бахтин (в его понимании процессуальность у Достоевского связана с авторским представлением о незавершимости и неисчерпаемости человека [Бахтин, 1979, с. 99]), а вслед за ним и Ю. Кристева [2000, с. 470]. Последняя подчеркивала в связи с этим близость произведений Достоевского художественным текстам современного типа.

Такой взгляд на Достоевского был вызван, очевидно, потребностями, назревшими в культуре к XX веку, сделавшими русского писателя актуальным художником. Данная перспектива в значительной степени снимает вопрос об уникальности Достоевского, характеризуя его поэтику как поэтику определенного типа, требующую и соответствующих методик анализа. «Уловив “топологию” субъекта в романном дискурсе, Бахтин сделал литературную теорию восприимчивой к тому, что предлагает ей современная литература» [Кристева, 2000, с. 469]. Новая теория субъекта требовала, по мнению Кристевой, повышенного внимания к процессуальности.

2

Говоря о категории персонажа, мы неизбежно должны затронуть вопрос о том, какое именно читательское поведение подразумевается автором в отношении его героев: на какие механизмы восприятия он рассчитывает, какая информация в представлении автора должна оказаться в фокусе, а какая информация, препятствующая авторским намерениям, должна оказаться вне поля зрения; какие характеристики являются фоновыми, а какие – предикативными, представляющими собой зону повышенной авторской активности. Какую информацию, в соответствии с авторской стратегией, мы должны в первую очередь стремиться извлечь из анализа персонажей и в каком направлении двигаться? Может быть, философскую концепцию человека? А может быть – информацию о биографическом авторе, личность которого отразилась в его героях? Что именно персонифицирует автор (а вслед за ним и читатель) в образе персонажа – какие мысли, интенции, устремления?

При наивном читательском восприятии литературный персонаж, в силу действия механизма идентификации, наделяется атрибутами реального человека. Механизмы эти столь устойчивы и «безотказны», что даже студентам-филологам бывает нелегко отстраниться от обычной читательской реакции и достичь уровня аналитического восприятия структуры персонажа и способов воздействия текста на читателя.

Наивный читатель обычно не ставит перед собой вопрос о генезисе персонажа – он выступает для него как нечто само собой разумеющееся, как фактическая данность. При этом читатель не отделяет формы присутствия персонажа в произ-

² Свидетельства на этот счет в переписке Ф.М. Достоевского многочисленны. Ср. в особенности: «...всегда в голове и в душе у меня мелькает и дает себя чувствовать много зачатий художественных мыслей. Но ведь только мелькает, а нужно полное воплощение, которое всегда происходит нечаянно и вдруг, но рассчитывать нельзя, когда именно оно произойдет; и затем уже, получив в сердце полный образ, можно приступить к художественному выполнению» (из письма А.Н. Майкову от 31 декабря 1867) [XXVIII/II: 239] (Здесь и далее сочинения Ф.М. Достоевского цитируются по: [Достоевский, 1972–1990]). В тексте статьи в квадратных скобках римской цифрой обозначается номер тома, арабской – номер страницы).

ведении от своего представления о нем. Такому восприятию произведения Достоевского сопротивляются, не демонстрируя в то же время читателю других способов чтения.

Моделируя в своих произведениях ситуации диалога, активизируя коммуникативную структуру нарратива, Достоевский не делает явных знаков ни мистификации читателя (не предлагает включиться в игру), ни реалистичности. Он апеллирует к некоей высшей реалистичности («я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой» [XXVII: 65]). В аналогичной ситуации такой писатель, как В. Набоков («Соглядатай»), скорее всего обнажил бы связь персонажа с автором (и их раздвоение) в нарративе, представив эксплицитную модель процесса порождения персонажа.

В «Проблемах поэтики Достоевского» М.М. Бахтин предложил новый способ чтения романов Достоевского, основанный на противопоставлении писателя другим современным ему романистам: читатель должен воздерживаться от выявления главного мнения – окончательного и самого правильного; идеи автора не важны; генезис художественного вымысла не имеет значения. Поэтому, хотя Бахтин и акцентирует внимание на незавершенности, она совсем не предполагает внимания к фигуре автора, осуществляющего эту процессуальность. В бахтинской модели диалога автор не присутствует в качестве расщепленного субъекта, с его волей, процессом распада целого или стремлением это распавшееся целое собрать. В то же время бахтинский способ чтения предполагает обнажение условности изображаемой в произведении фиктивной реальности. Если, читая произведение Достоевского, мы делаем акцент на диалогичности, то тем самым констатируем второстепенность миметического уровня, или, точнее, превращение мимесиса в психомимесис. Не случайно Ю. Кристева упрекала М.М. Бахтина в непоследовательности [Кристева, 2000, с. 467-468].

На наш взгляд, один из важных факторов, создающих проблемы при чтении произведений Достоевского¹, заключается в недостаточно ясной для читателя авторской стратегии в отношении персонажей – должны ли они восприниматься в качестве автономных участников событий фиктивной действительности или в качестве несамодостаточных элементов, частей единого диалогизированного сознания как особого художественного целого. Соответственно, должна ли «вселенная» Достоевского восприниматься как мир внутренний или мир внешний? В этом смысле художественное целое Достоевского противоречиво: не будучи эксплицированной моделью внутренней реальности, оно в то же время не может рассматриваться и как полноценная модель социальной действительности. По сути, художественное целое идеологично и диалогично, но при этом ни один персонаж (за исключением Голядкина-младшего в «Двойнике» и черта в «Братьях Карамазовых») не выступает явно в качестве персонификации какой-либо идеи или в качестве отдельной грани единой личности.

Сама по себе данная двойственность персонажа не является чем-то исключительным: тесное переплетение внутреннего и внешнего, их неразличение, слияние характерно для многих поэтов XIX–XX веков (А. Фета, П. Верлена). В XX веке, в ходе игр с повествованием, в литературном произведении миметичность часто обнажается как иллюзия. Подобный текст включает в себя как бы два произведения (или соединяет процесс создания иллюзии и ее разрушение). Но эта игра почти в обязательном порядке предполагает экспликацию автора как участника игры, ко-

¹ Отклики современных читателей Достоевского пронизаны расхожими суждениями на сложность его произведений. Эта констатация сложности обычно не сопровождается ни негативной оценкой, ни уточнением – что именно не устраивает читателя в том или ином случае.

торый у Достоевского всегда остается в тени, будучи представлен апофатически – как тот, кто не показывается (скрывает свою «рожу»)².

3

«Недоделанность» персонажей у Достоевского часто сопровождается латентным призывом к сотворчеству. Когда 2-ю главу 1-й части романа «Братья Карамазовы» Достоевский начинает словами «конечно, можно представить себе, каким воспитателем и отцом мог быть такой человек» [XIV: 10], он не просто апеллирует к воображению читателя, а открывает ему доступ к процессу создания героя, обнажая ту роль, которую играет воображение в формировании персонажа.

Какие знаки незавершенности процесса создания персонажа оставляет Достоевский в тексте произведений?

Во-первых, это наличие виртуального момента в образе – разного рода предположения о возможных сценариях поведения героя, которые высказывают другие персонажи (как, следуя логике своего характера, может или должен повести себя герой).

Во-вторых, обсуждение другими персонажами мотивов поведения того или иного героя. Такая мотивация неизбежно имеет условный и, следовательно, виртуальный характер, а кроме того, предлагает читателю включиться в обсуждение психологических механизмов, которые могли бы объяснить странное поведение героя.

В-третьих, резкое, внезапное и немотивированное нарушение уже сложившейся логики (и представлений о герое). Внутренне это мотивируется, как показал Бахтин, таким моделированием персонажа, при котором высказанное или подразумеваемое определение героя становится частью его сознания. Но не всегда трансформация персонажа сопровождается таким осознанием мнения о себе. Так, когда Достоевский характеристику Федора Павловича в начале романа «Братья Карамазовы» заключает сентенцией: «В большинстве случаев люди, даже злодеи, гораздо наивнее и простодушнее, чем мы вообще о них заключаем. Да и мы сами тоже» [XIV: 10], – он словно спорит с самим собой, с собственной категоричностью и склонностью выносить персонажам приговоры, признаваясь (с помощью нарратора) в симпатии или антипатии к герою (категоричность в оценке, например, Федора Павловича очевидна). Достоевский как будто все время держит в памяти представление о сложности человека и, следуя ему, сдерживает себя, что в какой-то степени определяет процесс трансформации персонажа, фиксируемый в тексте.

Данную особенность можно назвать трансгрессивностью, так как речь идет о некоем выходе за пределы устойчивой структуры. Однако эта трансгрессивность, на наш взгляд, является оборотной стороной категоричности и суровости приговоров (характеристик и оценок) – одно было бы невозможным без другого. Понять этот механизм, не апеллируя к фигуре автора, невозможно.

Примеры трансгрессии персонажа в произведениях Достоевского могут быть многочисленными. Ограничимся лишь двумя, особенно очевидными и известными. Когда князь Мышкин удивляется, узнав, что Лебедев «отчитывает Апокалипсисом» (– Как так? – переспросил князь, думая, что ослышался» [с. 203]), факт сильного удивления самого внимательного и вдумчивого в романе наблюдателя сигнализирует о радикальном несоответствии новой информации о герое уже сложившемуся представлению о нем. Подобным же образом удивление князя поведению Гани Иволгина свидетельствует о произошедшей трансгрессии: «Дверь отворилась и совершенно неожиданно вошел Ганя.

<...> Князь смотрел с изумлением и не тотчас ответил. <...>

² «Во всем они (публика. – О.К.) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал» [Достоевский, 1996, с. 57].

Князь был поражен чрезвычайно и молча, обеими руками обнял Ганю. Оба искренно поцеловались.

– Я никак, никак не думал, что вы такой! – сказал наконец князь, с трудом переводя дух. – Я думал, что вы... не способны.

– Повиниться-то?... И с чего я взял давеча, что вы идиот!» [VIII: 101-102].

Признание несоответствия персонажа сложившемуся о нем представлению является обоюдным, что делает данный прием еще более акцентированным.

4

Нередко писатели и критики оценивали письмо Достоевского как непрофессиональное¹. При этом один из главных упреков писателю заключался в неоправданном сходстве персонажей: думают одинаково, говорят одним языком и т.д. Вспомним, например, известное выражение Тургенева, касающееся особенностей психологизма у Достоевского, – «обратное общее место» [Толстой, 1983, с. 346-347]: странно, причудливо, неправдоподобно, но при этом однообразно, по законам какой-то особой логики.

Каков источник этой логики? Несомненно, в ее основе лежат психологические наблюдения писателя, в значительной степени являющиеся результатом самоанализа.

Большая часть персонажей Достоевского имеет в своей основе общий инвариант. Эта инвариантность связана, во-первых, с общностью психологической доминанты у разных героев (амбиции, тщеславие, самолюбие и т.п.), а во-вторых, с их структурной изоморфностью, общим для многих персонажей несовпадением и конфликтом двух составляющих: судьбы, социального положения, профессии, внешности (то есть различных элементов внешнего бытия) – с одной стороны, и сознания, самосознания – с другой. Первое органично вписано в социальную среду и ею во многом определяется, соотносится с типологиями характеров, которые сформировались в литературе. Второе исключено из цепи причинно-следственных связей и является следствием самоидентификации автора с персонажем. Выражаясь образно, персонаж у Достоевского возникает вследствие переселения (пересадки) души (автора) в литературную схему². Это определяет многие странности в поведении героев.

В ранней незаконченной работе «Автор и герой в эстетической деятельности», предшествовавшей по времени написания книге «Проблемы творчества Достоевского», М.М. Бахтин высказал мысль о сыром (в эстетическом смысле) характере художественного целого у Достоевского: герой «не родился», не обрезана пуповина, соединяющая его с автором [1986, с. 22]. Однако если с этой точки зрения оценивать литературу XIX–XX веков, то список несостоявшихся шедевров превысит все мыслимые пределы. Продуктивно, видимо, не оценивать произведения по данному критерию, а пытаться уловить точку, на которую направлены усилия автора – какие художественные и экзистенциальные проблемы он пытается решить в тексте с помощью персонажа. Ставя проблему таким образом, мы неизбежно обнаруживаем, что в XIX веке европейское искусство в значительной степени сделалось средством для выражения личности и решения личностных проблем. Изменилось соотношение инновации и повторяемости в плане персона-

¹ Ср., например: «...с точки зрения французского вкуса его романистика воспринималась как “плохо написанный”, плохо скомпонованный и плохо продуманный текст» [Кристева, 2000, с. 470-471].

² У Бахтина эта особенность охарактеризована в теологических категориях: «Герой <...> Достоевского <...> не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета» [Бахтин, 1979, с. 116]. Речь идет о разрыве внешнего бытия и невоплотившегося (невоплощаемого) духа.

жа, степень индивидуализации и личностной вовлеченности автора в процесс создания персонажа.

Литература на протяжении многих веков представляла собой инструмент для конструирования (или конституирования) человека – придания ему формы, но не произвольной, а общепринятой, кодифицированной. Роль искусства как зеркала, в которое человек смотрится, научаясь видеть себя определенным образом и, следовательно, придавая себе форму, особенно хорошо видна на литературном герое. Именно через него литература в наибольшей степени структурирует психику, придает определенность и смысл тем или иным состояниям, в том числе эмоциональным, выделяя и называя их, помогая таким образом видеть и понимать себя, предоставляя также возможность дистанцироваться по отношению к себе. Творчество Достоевского очень ярко демонстрирует то, как этот инструмент в новую эпоху превращается в инструмент самоконституирования. Именно с этим, в первую очередь, связан, на наш взгляд, отмеченный выше конфликт между самосознанием героя и внешней составляющей его образа. С этим, как нам представляется, связано и то, что литература с определенного момента начинает выражать кризис идентичности субъекта, его расколотость. Расщепленность субъекта – следствие новой интенции литературы – установки на выражение индивидуального «я» средствами поэтики. Всматривание в себя через призму литературы неизбежно ведет к кризису идентичности. Правда, если посмотреть на ситуацию с другой стороны, то обнаруживается, что само стремление использовать литературу в качестве самопрограммирования является следствием дефицита других способов идентификации.

5

Обозначенные в статье характеристики персонажа у Достоевского получают зримое, осязаемое выражение и фиксацию в мотиве ожившей картины, требующем обращения к такому явлению, как экфрасис.

В истории романа приемам визуализации принадлежит очень важная роль. Как отмечает Ю.В. Шатин, «исторически роман не мог возникнуть без сращения экфрасиса и диегезиса» [Шатин, 2004, с. 219]. Подобные сращения встречаются в произведениях Достоевского весьма часто, присутствуя, как и у других авторов, в нескольких формах. Не претендуя на окончательный характер данной классификации¹, выделим прежде всего следующие разновидности экфрасиса у Достоевского.

1) Описание реальных произведений искусства (живописи) (пожалуй, самый известный случай – влечение в ткань повествования романа «Идиот» описания картины Г. Гольбейна Младшего «Мертвый Христос»).

2) Описание вымышленных произведений искусства (или фотографий), реально существующих в фиктивном мире произведения (описание портрета Настасьи Филипповны в романе «Идиот», портрета Петра Александровича в «Неточке Незвановой»).

3) Описание кем-либо из персонажей воображаемых картин (например, описание возможной картины Аделаиды князем Мышкиным в разговоре с Епанчиными) [VIII: 55-56].

4) Такое описание внешности человека, интерьера или чего-либо еще, при котором тексту придаются черты вторичности – как будто описывается, например, не интерьер, а картина, его изображающая. Подобная псевдвторичность часто бывает свойственна описаниям у Достоевского. При этом в случаях с портретами вторичность не столь заметна – видимо, вследствие привычности имитации живописных приемов в литературных портретах. Статуарность, картинность, жи-

¹ См. пример подобной классификации: [Косиков, 1989, с. 16].

вописность чаще всего бывают маркированы у Достоевского при описании интерьеров, групповых сцен (напоминающих гоголевскую немую сцену).

Достоевский довольно часто изображает «немые сцены»: персонажи застывают, и повествователь поочередно описывает то одну, то другую фигуру. Такие экфрасисы не имеют четких оснований для выделения, но узнаваемы в силу акцента на пространственной конфигурации – определенном расположении человеческих фигур и предметов. Данные композиции представляют собой нечто вроде моментальных снимков, зафиксировавших одно мгновение. Навечно запечатлевшимся в памяти героя – Алексея Карамазова – мгновением является его раннее детское воспоминание [XIV: 18]. «Вот картина!» – такими словами завершает автор описание, акцентируя внимание на картинности композиции.

Одна из особенностей подобных статуарных описаний у Достоевского делает их своего рода зримым, визуальным воплощением той трансгрессивности многих его героев, о которой шла речь выше. Дело в том, что статичность как свойство визуального образа делает его удобным способом символического выражения статического начала как такового. Даже в том случае, если «картина» не имеет явно негативных коннотаций, в фиксации на визуальном образе присутствует нечто болезненное: сама запечатленность воспоминания Алексея в виде воображаемой картины связана с недоступностью объекта желания, а для Мышкина зрелище смертной казни является источником травматического переживания, а не только поводом для постановки философской и нравственной проблем¹.

6

Мотив ожившей картины у Достоевского мы рассматриваем на примере трех произведений: романов «Нечотка Незванова», «Идиот», «Братья Карамазовы». Как мотив оживающего портрета, так и мотив окаменения встречается в творчестве Н.В. Гоголя («Портрет», «Ревизор»), но у Достоевского они несут иной смысл, иначе вписываются в поэтику и художественную систему, а, кроме того, имеют иные психологические истоки.

Выражение «ожившая картина» применительно к произведениям Достоевского не имеет, в отличие от гоголевской повести «Портрет», буквального смысла. В его творчестве нет фантастической реализации данного мотива. Мы рассматриваем здесь всего лишь три экфрасиса, с которыми в какой-то степени можно связать отмеченный мотив: портрет Петра Александровича («Нечотка Незванова»), портрет Настасьи Филипповны («Идиот») и описание интерьера в доме капитана Снегирева («Братья Карамазовы»). Последний экфрасис, в отличие от двух предыдущих, не является портретом, однако мы попытаемся обосновать необходимость его рассмотрения именно в данном контексте.

Разглядывание портрета или застывшего в неподвижности интерьера выражает у Достоевского стремление наблюдателя проникнуть в тайну человека. Интерьер в этом смысле приравнивается к портрету – он представляет в такой же степени топографию внутреннего человека, «квартиру для духа»². Таким образом, наличие экфрасиса, описываемого визуального изображения уже само по себе предполагает, во-первых, наличие тайны, а во-вторых, некой глубинной сущности в человеке.

¹ Превращение травматической ситуации в «картину», навечно запечатлевшуюся в памяти, встречается, конечно, и у других персонажей. Ср.: «Удалились мы тогда с Илюшей, а родословная фамильная картина навеки у Илюши в памяти душевной отпечатлелась» [XIV: 186].

² Ср.: «Я шут коренной, с рождения, всё равно, ваше преподобие, что юродивый; не спору, что и дух нечистый, может, во мне заключается, небольшого, впрочем, калибра, по-важнее-то другую бы квартиру выбрал, только не вашу, Петр Александрович, и вы ведь квартира неважная» (слова Федора Павловича Карамазова) [XIV: 39].

Визуальный образ воспринимается наблюдателем как явленность глубины, но одновременно неподвижность, зафиксированность этой глубины, которую наблюдаемый персонаж может попытаться разрушить. Действительно, трансгрессия, характерная для персонажей Достоевского, часто выражается с помощью конфликта между статуарностью, неподвижностью визуального образа и динамичностью, неустойчивостью живого объекта наблюдения. Визуальное при этом становится своеобразным знаком постоянно отслаивающегося и отмирающего результата художественного творчества, а сам процесс абъекции моделирует процесс авторского художественного самопознания.

Бахтин обратил внимание лишь на одну сторону этого конфликта – протест против «внешняющего» опредмечивания человека, но не учел того, что позиция художника как наблюдателя неизбежно предполагает стремление достичь определенности, только не поверхностной и формальной, а глубинной.

7

В романе «Неточка Незванова» описывается портрет Петра Александровича, мужа Александры Михайловны, воспитательницы Неточки. Стремление проникнуть в тайну характера Петра Александровича и его отношений с женой заставляет Неточку внимательно рассматривать портрет. «На стене висел его портрет. Помню, что я вдруг вздрогнула, увидев этот портрет, и с непонятным мне самой волнением начала пристально его рассматривать. Он висел довольно высоко; к тому же было довольно темно, и я, чтоб удобнее рассматривать, придвинула стул и стала на него. Мне хотелось что-то сыскать, как будто я надеялась найти разрешение сомнений моих, и, помню, прежде всего меня поразили глаза портрета. Меня поразило тут же, что я почти никогда не видала глаз этого человека: он всегда прятал их под очки.

<...> Мне вдруг показалось, что глаза портрета с смущением отворачиваются от моего пронзительно-испытующего взгляда, что они силятся избежать его, что ложь и обман в этих глазах; мне показалось, что я угадала, и не понимаю, какая тайная радость откликнулась во мне на мою догадку. Легкий крик вырвался из груди моей. В это время я услышала сзади меня шорох. Я оглянулась: передо мной стоял Петр Александрович и внимательно смотрел на меня. Мне показалось, что он вдруг покраснел» [II: 246-247].

Как видим, портрет замещает человека и в представлении наблюдателя выражает некую квинтэссенцию характера, предполагая возможность овладения объектом с помощью познания – установления власти знающего и понимающего. Портрет позволяет сделать видимым невидимое (так Неточка смогла разглядеть глаза Петра Александровича), как искусство в целом обнажает сокровенное, интимное, тайное.

Видимо, болезненную реакцию вызывает в этой ситуации не только стремление завершить человека, но и (в еще большей степени) стремление проникнуть в тайну другого человека через его портрет – и замещающий живого человека, и выражающий его истинное «я».

Положение подглядывающего наблюдателя в подобных ситуациях может проецироваться на положение писателя, превращающего (и такое понимание роли писателя выражено уже в «Бедных людях») объект своего любопытства – человека – в его изображение. Визуальное становится, таким образом, формой удобного выражения любого эстетического (в том числе литературного) преобразования объекта в его изображение.

Итак, позиция наблюдателя, рассматривающего портрет, проецируется на позицию писателя, разгадывающего тайну человека. «Материал» оказывает сопротивление, и чем менее поверхностен наблюдатель, тем больший гнев объекта он рискует вызвать.

Портрет в анализируемом эпизоде «оживает» в том смысле, что разглядывание изображенного лица сопоставляется с наблюдением за живым человеком, то есть портрет «оживает» именно вследствие сопротивления его референта наблюдению, разглядыванию и описанию.

В другой (и тем не менее сходной) форме оживает фотографическое изображение Настасьи Филипповны в романе «Идиот»¹. Этот персонаж словно помещен в двойную рамку: его появлению предшествуют, во-первых, нарративы других персонажей (диегезис здесь противопоставляется мимесису почти как рассказ реальности), а во-вторых, разглядывание портрета князем Мышкиным. Изучая фотографическое изображение Настасьи Филипповны, Мышкин пытается понять суть характера Барашковой, ее историю (слова «она ведь ужасно страдала» представляют собой предельно редуцированный и обобщенный нарратив), но оставляет нерешенным главный вопрос: «добра ли она?».

По отношению к эпизоду изучения портрета неожиданное появление Настасьи Филипповны перед Мышкиным в прихожей квартиры Иволгиных в известном смысле является оживанием портрета: Мышкин видел ее лишь на фотографии, которая, правда, содержит ключевую информацию о героине.

Дальнейшие события – вплоть до финального насильственного возвращения Барашковой ее первоначальной статичности – связаны с попытками ряда персонажей (князя, Рогожина, Епанчина, Тоцкого, Гани) придать завершенность и окончательность героине, являющейся главным источником сюжетной неопределенности в романе.

Описание интерьера избы, в которой обитает семейство штабс-капитана Снегирева, пожалуй, сложно отнести к «чистым» экфрасисам. Несомненно, «картинность» здесь присутствует, но более всего она ощущается благодаря пространности. Хотя данное описание не имеет явно выраженного субъективного характера, потенциальным наблюдателем в нем выступает Алексей Карамазов («Алеша отворил тогда дверь и шагнул через порог. Он очутился в избе...» [XIV: 180]). Следующее за тем описание «недр» избы, снимаемой Снегиревым, отличается от большинства других подобных описаний чрезмерной подробностью, свидетельствующей о его значимости.

Но есть одна странность, заставляющая остановиться на данном экфрасисе более подробно.

В избе находится одновременно все семейство капитана, словно замершее в ожидании взгляда наблюдателя. «Счетчик времени» не остановлен: люди застыли в неподвижности в ожидании того момента, когда Алеша закончит свой осмотр. Лишь упоминание о том, что капитан «словно сорвался со скамьи», как только Карамазов вошел, вступает в противоречие с этим впечатлением ожидания. Впрочем, «мгновенную» реакцию Снегирева следует рассматривать скорее как знак окончания осмотра, чем как характеристику временного отрезка.

Отношение «картины» жилища капитана к взгляду наблюдателя двойственно. С одной стороны, объект ожидает наблюдателя и желает быть осмотренным («Алеша взялся было рукой за железную скобу, чтоб отворить дверь, как вдруг необыкновенная тишина за дверями поразила его» [XIV: 179]), с другой стороны, возвращает назад наблюдателю его возможную брезгливость («но всего более поразила Алешу взгляд бедной дамы – взгляд чрезвычайно вопросительный и в то же время ужасно надменный»; «она брезгливо осматривала вошедшего Алешу» [XIV: 180]).

Интерьер открывается наблюдателю во всем «блеске» своей нищеты, эстетизируя и визуализируя положение человека, оказавшегося на дне, униженного и

¹ Буквально оживает героиня в фильме «Даун Хаус» – вольной экранизации романа Достоевского, сделанной режиссером Р. Качановым. Создатели фильма хорошо прочувствовали значимость мотива оживающего портрета для романа.

обесчещенного, и в то же время сопротивляется этому взгляду. Объект раскрывает свои тайны и одновременно мстит наблюдателю за полученное знание.

Оживание интерьера в доме Снегирева хорошо иллюстрирует слова Бахтина о протесте героя против «овнешняющего» определения, встречающемся впервые в «Бедных людях»: «Уже в первом произведении Достоевского изображается как бы маленький бунт самого героя против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к “маленькому человеку”» [Бахтин, 1979, с. 67]. По словам Бахтина, после «Бедных людей» «герои уже не ведут *литературной* полемики с завершающими заочными определениями человека (правда, иногда это делает за них сам автор в очень тонкой пародийно-иронической форме), но все они яростно борются с такими определениями их личности в устах других людей» [1979, с. 68; курсив автора. – О.К.]. Отсутствие явных случаев литературной полемики не исключает скрытых форм ее присутствия. Один из примеров – поведение капитана Снегирева в интересующей нас сцене. Достоевский в данном случае редуцирует литературную полемику, возможно, вследствие установки на вытеснение литературности из своих текстов. Агрессивное поведение Снегирева в отношении Алексея лишь отчасти объясняется тем, что он является братом оскорбленного его Дмитрия. Не менее важен пафос описания интерьера жилища Снегирева – пафос эстетизации в духе гуманистического, сострадательного отношения «натуральной школы» к «униженным и оскорбленным». Латентным субъектом этого восприятия является Алексей, что во многом и объясняет поведение Снегирева.

8

Персонажи Достоевского, как было сказано, трансгрессивны, и эта их особенность получает выражение в мотиве ожившей картины, противопоставляющем статику и динамику, эстетизацию и деэстетизацию, гармонию и хаос, определенность и неопределенность, литературу и реальность.

Было бы упрощением сводить содержание мотива ожившей картины – как трансгрессии статуарного, эстетизированного описания – лишь к стремлению героя (или автора) разрушить «овнешняющее» его определение. Это лишь одна составляющая данного мотива.

Как соотносятся в данном случае визуальное (живописное, фотографическое) и вербальное (литературное)? Наш ответ может показаться несколько неожиданным: визуальное выступает как символическое воплощение (или – в психоаналитической терминологии – замещение) литературного. Здесь действует известный механизм: вся литература нового времени в значительной степени трансгрессивна, антириторична, а потому нуждается в дифференциации и формах абъекции (отторжения) определенных явлений, что может проявляться, в частности, в их переименовании. Визуальное в данном случае символизирует литературное, т.е. искусственное, условное, вторичное, эстетизированное.

Хаотичность и процессуальность выступают у Достоевского не сами по себе – они получают латентную оценку на фоне эстетически упорядоченного визуального. Но почему формой абъекции выступает именно визуальное? В совокупности художественных кодов оно как будто бы получает более низкий статус, нежели чисто вербальное описание – правда, видимо, лишь в части экфрасисов. Возможно, дело в том, что визуальная обрисовка воспринимается как воплощение буквальное – материальное или материализованное. И в этом смысле тот факт, что атеистически-материалистический противовес вере в романе «Идиот» представляет собой именно экфрасис – описание картины художника-реалиста – представляется нам далеко не случайным.

Вспомним, кроме того, что один из наиболее распространенных упреков в адрес «натуральной школы» – это обвинение в «дагерротипичности», т.е. фотографичности, на которое, возможно, откликается писатель таким образом. Его ви-

зуальные образы отсылают не только к языку живописи, но и в еще большей степени, возможно, к случайности и моментальности фотографии. Не случайно особенностью изображения мертвого Христа на картине Гольбейна является именно натурализм (По отношению к мертвому Христу живой Л.Н. Мышкин также представляет собой ожившую картину).

И в этом смысле своего рода синонимом визуального является натуральное. Видимое – значит воспринимаемое органами чувств, а потому и сомнительное для такого антипозитивиста, как Достоевский.

Таким образом, мотив ожившей картины, несмотря на его кажущийся локальный характер, в концентрированном виде содержит важные для писателя идеологические, эстетические, экзистенциальные и психологические установки – в первую очередь, установку на трансгрессию. Ни эстетическое, ни идеологическое объяснение не может считаться исчерпывающим, ибо истоки мотива находятся в той точке, где психологические механизмы оборачиваются философией, а философское осмысление невозможно без вскрытия соответствующего психологического субстрата.

Литература

- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
Долинин А.С. Блуждающие образы: О художественной манере Достоевского // Долинин А.С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989.
Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.
Косиков Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» // Готье Т. Эмали и камеи. М., 1989.
Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1981.
Попов П. «Я» и «оно» в творчестве Достоевского // Классический психоанализ и художественная литература. СПб., 2002.
Толстой С.Л. Тургенев в Ясной Поляне // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1983. Т. 2.
Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.
Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004.