
Визуальность в поэтике Достоевского

Елена Степанян-Румянцева

Статья посвящена изобразительности в прозе Достоевского, прежде всего в романе «Подросток». Пристальный взгляд на наследие «реалиста в высшем смысле» обнаруживает то, как изобретательно он пользуется, казалось бы, чисто пластическими характеристиками изображаемого. Освещенность, световоздушная среда, пространственность, образы мировой живописи, разными путями проникающие и по-разному существующие в текстах Достоевского, – вот некоторые из используемых им приемов. Благодаря этому мы как бы заново воспринимаем – причем с долей наглядности – мир идей писателя.

Ключевые слова: Достоевский, золотой век, аура, световоздушная среда, Клод Лоррен, Джованни Беллини, Камиль Коро.

Литература умеет быть изобразительной, но в разной мере и по-разному. Изобразительный элемент, скажем, у Тургенева, Толстого или Гончарова выходит на повествовательную «поверхность», у Достоевского он погружен в толщу повествования, чуть мерцает из глубины. Достоевский – при отсутствии у него традиционной для литературной классики пластичности и наглядности, которые имеются у Тургенева, Гончарова, или скульптурности, которая характерна для Толстого (не этот ли внешний а-пластицизм и затрудняет перевод Достоевского на кино- и театральные язык?), – автор «Идиота» и «Братьев Карамазовых» с какой-то выразительной скупостью пользуется своими изобразительными средствами. Впрочем, тем многозначительнее их присутствие в его текстах. В исследовательской литературе накоплены наблюдения над рафаэлевскими, лорреновскими или гольбейновскими образами у Достоевского. Есть работы, посвященные иконным изводам и их присутствию в финальных сценах его романов. Нас же заинтересовали мотивы (некоторые из них вовсе не затрагивались специалистами), сближающие прозу писателя с опытом мировой живописи.

Сон о золотом веке. Достоевский – Лоррен – Беллини

Поиск родственных друг другу произведений, принадлежащих разным нациям, традициям, векам, наконец, родам и видам искусства, напоминает о древнем единстве, едином культовом корне всего художественного. Пронизанность концептами (мотивами, устойчивыми образами) тела мирового искусства, наподобие нервов или кровеносных сосудов, прямо говорит: культура – в своем роде целостный, «тканый сверху» хитон, одевающий жизнь человечества. Обнаружение концептуальных нитей, соединяющих произведения, неожиданной близости различных артефактов – потребность культурологии, увлекательное занятие для исследователя, волнующая новость для любителя искусства. Одним из вековых мотивов мировой культуры является образ *золотого века*. Некоторые – быть может, не до конца проанализированные – детали его существования в разной художественной среде привлекли внимание автора настоящей статьи.

И еще одно. Концепты, мотивы, повторы, бродячие сюжеты и всякого рода заимствования создают вокруг произведений искусства трудно определимую атмосферу, ауру¹. Исследователи этого феномена так конкретизировали свои задачи: «...рассмотреть различные исторические профили ауры как в классическом, так и в современном искусстве»². То, на что мы можем отважиться, исследуя ауру, – попытаться анализировать «различные ее исторические профили». Ученые, стремившиеся более позитивистски решить эту туманную проблему, говорили, что аура – не что иное, как контекстуальные взаимодействия, в частности словесно-пластические. Мощным источником ауры в литературном произведении являются экфрастические, а также всякие иные образительные включения³. Эти-то взаимодействия иллюстрирует известный фрагмент из романа Достоевского «Подросток», условно именуемый картиной золотого века.

Герой романа Андрей Петрович Версиллов рассказывает сыну Аркадию свою заветную грезу, навеянную полотном Клода Лоррена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей». (Ил. 1.) Версиллов, охваченный волнением, говорит сыну: «... уголок Греческого архипелага... голубые, ласковые волны, острова и скалы... словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество... О, тут жили прекрасные люди!..» Средствами слова с изумительной мощью не только воссоздается колорит лорреновского пейзажа, но и воплощена мировая скорбь «русского европейца», «лишнего человека», видящего закат современной Европы и на русский лад тоскующего о всемирном единении людей⁴. Эта гуманистическая утопия как бы совмещает начала и концы (речь идет то ли о доисторическом детстве человечества, то ли о его закате, когда мировой «бой уже кончился... люди остались одни, как желали... великий источник сил... отходил, как то величавое



*Ил. 1. Клод Лоррен. Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657.
Дрезденская картинная галерея. Германия*

зовущее солнце в картине Клода Лоррена»⁵). В образах идеального лорреновского Средиземноморья герою романа видится картина дивного родства между людьми на лоне лелеющей их природы. Люди, потерявшие в мировом катаклизме веру, начинают трепетно-любовно заботиться друг о друге; сироты, они стремятся согреть друг друга. Все завершается в трактовке героя Достоевского явлением Христа тем, кто, даже не зная, а то и отвернувшись от Него, все-таки осуществил в своей жизни закон любви.

Разумеется, версильовско-лорреновская утопия не возникает на пустом месте, ей предшествует целая традиция, коренящаяся даже не в античности, а в еще более древних культурных системах. Заметим: пейзаж Лоррена предстает в тексте не вполне как прямое экфрастическое описание, не как картина, увиденная непосредственно и имеющая совершенно определенную музейную «прописку». Это, по свидетельству Версильова, воспоминание о сне, в котором картина была им увидена (тройная степень приближения к объекту, как раздвигающаяся зрительная труба, направленная Версильовым на лорреновские образы; приближаясь, они в то же время не теряют особой идеальной удаленности). Как утверждают исследователи, для восприятия ауры необходима дистанция. Итак, дистанция налицо, налицо и аура – шлейф ассоциаций, тянущихся за произведением, кокон читательских/зрительских воспоминаний и предчувствий, окружающих артефакт со всех сторон.

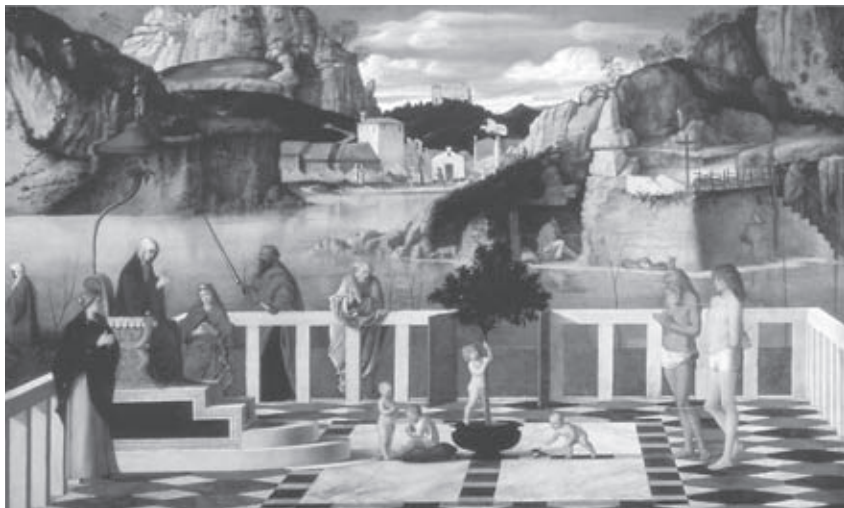
Займствованная у Лоррена картина блаженства ранних поколений представляет альтернативу царствующему в романе социальному, семейному, идейному беспорядку⁶. Идиллия Ациса и Галатеи – это еще не царство духа, но одушевленная плоть, и прежде всего плоть мыслящей и чувствующей природы. Перед нами – упорядоченная природа, какой она вышла из рук Творца, простодушие земного эдема, натуральное блаженство, «Ева в круглом раю» (выражение М. Цветаевой). Да, в этой божественно спокойной природе маячит и смерть в образе циклопа Полифема⁷. Но что это за смерть? Это – что-то напоминающее природную метаморфозу, ведь убитый Полифемом Ацис не умирает, а становится потоком. Кстати, все три главных героя полотна связаны с водной стихией: Галатея – с морской, Ацис – с речной, и Полифем – снова с морской, он – экстравагантное порождение Посейдона. Вода универсальна, она может быть разной: и безмятежно тихой, дающей жизнь, и бурно стихийной. Полифем у Лоррена – вариация мотива *temento mori*, на свой лад реализующегося в пейзаже, сообщающего ему оттенок меланхолического философствования. И если воссозданный Достоевским лорреновский мир – это мир без Христа, то он, во всяком случае, находится в ожидании Спасителя и готов принять Его, о чем, собственно, Версилон и говорит. Это – мир природных стихий, пока еще кротких и умиротворенных, которым, увы, предстоит пережить катастрофу грехопадения, а впоследствии – катарсис Суда. Но ведь и безгрешная природа, вышедшая из рук Создателя, и даже разрушенная и униженная, какой она является ныне, достойна почитания в своем качестве совершенного изделия. Это еще не выстрадавший человечеством рай, когда Бог становится *Все во всем*, но, по крайней мере, мир, хранящий след Творящей Руки.

Очень важно, что произведение живописи во всем богатстве своих подробностей, казалось бы, даже не соотносящихся с повествованием Достоевского, оказывается пучком света, высвечивающим главный конфликт романа: общественный беспорядок, «все врость» – и благообразие, которое вносит в мир любовь. Чем обширнее окажется исследуемое нами ассоциативное поле, окружающее роман, тем больше неожиданностей нас ждет при новом погружении в текст. Припомним: Н.А. Дмитриева мимоходом заметила, что «Озерная Мадонна» Джованни Беллини (ил. 2) несравненно больше подходит к образу золотого века у Достоевского, чем картина Лоррена. Одно это замечание ставит разделенные веками произведения в единый ряд, «наращивает» ауратический слой вокруг него. Обе картины имеют общей темой красоту и умиротворение бытия, по поводу обеих вспоминаются слова Пушкина о спокойствии как необходимом условии прекрасного. Между ними, разумеется, есть и принципиальные различия: так, при всем своем совершенстве природа Лоррена уже психологизирована, у Беллини – еще возвышенно-анонимна.

Композиция Беллини относится к типу «*Sacra conversazione*», «святое собеседование»⁸. У его персонажей под ногами – пол в стиле «косматеско» с характерной инкрустацией из разноцветных мраморов в виде геометрического узора; шахматный рисунок пола задает упорядоченный ритм картины. Здесь вообще происходит всеобщее спокойное торжество над беспорядком, идея равновесия вводится мотивом парности. Перед Мадонной – святые Иов (Онуфрий?) и Севастиан, так сказать, обнаженная святость в двух возрастах; за перилами расположились драпированные фигуры апостолов Петра и Павла. Рядом – видимо, святая Варвара (не исключено, что и аллегорическое изображение благочестивого Богатства в золотой короне, смиренно склонившегося перед Царицей Небесной). На переднем плане – неидентифицированная женская фигура в черной венецианской шали (быть может, парная аллегорическая фигура благочестивой достойной Бедности). Она, при всей анонимности, как бы актуализирует происходящее: венецианки носили такие шали еще века после Беллини. (Бытовая деталь, перекочевавшая из прошлого в современность, косвенно указывает, что явления высшего порядка не чуждаются современной жизни, они и сейчас разворачиваются там, в своем идеальном пространстве.) Все предельно невозмутимо, погружены в чистую задумчивость, беседа протекает в молчании. На противоположном берегу бродит кентавр, расположились фигуры пастуха и пустычника, то есть простеца, живущего природной жизнью, и уединенного созерцателя. Кентавр – нередкое в искусстве Кватроченто изображение животных страстей, прирученных и обузданных Разумом.

Таинственная композиция Беллини толковалась по-разному, известно, что ее возводили к сюжету французской поэмы XIV века, давали ей название «Душа Чистилища», трактовали как иносказательное изображение Креста и поклонения ему (младенческие фигуры вокруг вечнозеленого деревца – возможно, вариант изображения душ на лоне Авраамовом, окружающих райское вечнозеленое древо). Другая участь у вышеупомянутых действующих лиц на противоположном берегу озера, у анонимной фигуры в восточных одеждах, минующей ограду «*horti conclusi*», «вертограда заключенного». Словом, с атмосферой спокойной гармонии в центре соседствует атмосфера ожидания (во всяком случае, для части персонажей), ожидания явления чего-то высшего и лучшего, что пока еще не раскрылось окончательным образом. (Так же как в рассказе Версилова средиземноморская гармония есть уготовление явления Христова.)

Образы золотого века из разных произведений соединены друг с другом не всегда явным образом, но все же они смыкаются, как звенья цепи. «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» близок к обстановке «*Sacra conversazione*» (минус фигуры святых персонажей). Задумчивый пейзаж, умиротворенная природа и у Лоррена располагает к со-



Ил. 2. Джованни Беллини. Озерная Мадонна. 1490–1500. Галерея Уффици. Флоренция

беседованию. У него отсутствуют фигуры святых, в наличии всего лишь образ идеальной любви, сообщающий, однако, пейзажу настроение не чувственного блаженства, а утонченной грусти, умиленного томления по высшей и лучшей красоте.

В свою очередь, из пересказа картинного сюжета в «Подростке» исключены мифологические любовники Лоррена. Пейзаж в «Подростке» – фон для ведущейся в романе беседы о судьбе русских словесий, о перспективах истории, об ожидании Христа в России и во всем человечестве. Версиров и Аркадий как бы берут на себя функцию отсутствующих у Лоррена собеседующих. При этом герои Достоевского находятся вне пределов картины, их диалог разворачивается в сюжетном пространстве (то есть в пространстве их реальной жизни); для нас же, читателей, рассказ о золотом веке – мост из мира живописи в словесное искусство, одна из ауратических зон романа.

Образ золотого века, с которым человечество не в состоянии расстаться на протяжении тысячелетий, сообщает новые и новые ауратические импульсы произведениям различных искусств, роднит их между собою. Элементы этой картины, варьируясь, все-таки остаются одними и теми же. Природа, оплодотворенная человеческой мыслью, как фон, тема и соучастница философского диалога; животная стихия, получившая от людей прививку человечности; вселенская упорядоченность как следствие подвига самоотречения и любви... Это – составляющие вековечной мечты не только о святом прошлом, но и о возвышенном будущем, когда, по словам Версирова, человек, брат

всех людей, сможет посмотреть на природу «взглядом любовника на возлюбленную».

Концепт золотого века прошел мировую культуру, соединил произведения, принадлежащие разным эпохам и видам искусства, и при этом высветил в них драгоценные подробности, индивидуально присущие каждому из них. Этот образ – дополнительный источник света, помогающий яснее видеть многое при погружении на глубину шедевра.

Световоздушная среда в прозе Достоевского. Что это и зачем она

Существует ли такой чисто пластический элемент, как световоздушная среда, в мире прозы Достоевского, и если все-таки да, то каким образом он действует в этом словесном поле? Учитывая все оговорки, которых тут может быть бесконечно много, заметим: у Достоевского особенно многозначительны упоминания о воздухе и свете (нехватка воздуха и доходящая до тоски потребность в нем Раскольников, многочисленные – и многократно истолкованные – упоминания о свете, преимущественно вечернем, закатном, во всех вещах писателя). Достаточно сопоставить упоминания, например, о тумане в трех романах (туман петербургской оттепели в начале «Идиота», туман «Подростка», в котором – такова греза главного героя – рассеивается Петербург и огустевает один «Медный всадник», туман, окутывающий последнее странствие главных героев «Бесов»), чтобы удостовериться: изображение атмосферных явлений играет тут далеко не случайную роль.

Если вернуться в мир пластического, изобразительного, то скажем: световоздушная среда организует изображение не менее, чем, например, композиция, действие которой она активно дополняет⁹. *Она, заполняя пустоты, создает возможность взаимодействия между предметами, лицами, телами, придает тот или иной характер этому взаимодействию и вовлекает в него зрителя.* (Вот некоторые определения среды: это «заполнение пространства живописного полотна изображением различных атмосферных состояний природы» (здесь и далее курсив мой. – Е. С.-Р.); «великие художники-колористы... разгадали тайны природной воздушной среды, заметили ее цвет, неполную прозрачность, способность объединять, гармонизировать и научились направлять ее свойства на создание особого настроения, художественного образа своих произведений»¹⁰. Валерий Подорога пишет: «...в пейзаже воздух... и колористическое окрашивание атмосферы играют... громадную роль – ведь дальнейшее пространство должно быть открыто, в него погружены все предметы, они не имеют тяжести, подвешены, плывут, растворяясь ближе к линии горизонта. Пейзаж обычно рассматривается как такое проектив-

ное устройство... с помощью которого пытаются создать иллюзию глубины мира, его "огромности и непостижимости"». Заметим: таким образом, создавая условия для взаимодействия тел в пространстве картины, световоздушная среда в то же время намекает на огромность и непостижимость всего сущего.

Только в искусстве барокко совершился окончательный переход к светотеневой воздушности, но ее великая необходимость для искусства ощущалась и раньше. Общеизвестные примеры: Леонардо использовал sfumato в живописи, а Микеланджело – нефинито в скульптуре. Каждый из этих гигантов таким образом демонстрировал, как взаимодействуют объект и окружающий мир, вернее, нам явлены лоскуты, фрагменты этого взаимодействия. Но какие грандиозные фрагменты! И что за могучее взаимодействие! Позже, в эпоху импрессионизма, живописная разработка среды победила, на время заняла главенствующее место в искусстве, при этом отчасти растворив в себе объект изображения¹¹.

Но в контексте разговора о Достоевском не импрессионисты, а Камиль Коро заслуживает особого внимания. Современник писателя, последователь Клода Лоррена, столь много значившего для Достоевского. У Коро жизнь природы и человеческая личность представляют сокровенную тайну. И хранилищем этой тайны является именно световоздушная среда, не поглощающая и не растворяющая человека (как то будет у импрессионистов), она кутает и в то же время приоткрывает его, говорит о его загадке и намекает на разгадку. О тайне человека и пожизненной задаче разгадать ее говорил и Достоевский.

У Мандельштама есть известное выражение, показывающее, что и литературе не чужда проблема световоздушности, – «светоносная дрожь случайностей». Здесь зафиксированы и освещенность, и движение воздуха вокруг всех вещей мира. Если довериться этому высказыванию, получается, что тела и их взаимодействия, даже мельчайшие, малозначительные, окружены – каждое – собственным свечением, личным атмосферическим облаком, влияющим на общую атмосферу, на состояние целого мира. Как тут не вспомнить слова Коро: «...валёры – это все». Не цвета, а *валёры*, градации одного цвета, выделенные той или иной мерой освещенности («Воспоминание о Мортфонтене», «Вечерняя прогулка»). (Ил. 3, 4.)

В романах Достоевского происходит нечто схожее. Лицо, появляющееся в его повествовании, и, кстати, не обязательно главное, но и – нередко – второстепенное, бывает окружено дымкой сведений, сообщений, слухов, то опровергаемых (а затем, на совершенно новом витке повествования, неожиданно подтверждающихся и приобретающих новый смысл и значение), то не имеющих развития, словно бы малозначимых для дальнейшего. Субъект воспринимается другими персонажами, а также читателем постольку, поскольку его фигура на-



*Ил. 3. Камиль
Коро. Воспони-
ние о Мортфон-
тене. 1864. Лувр.
Париж*

чинает ткаться из разнообразных, достоверно-недостоверных, второстепенных, мимоходных¹² (якобы или на самом деле) сведений и упоминаний. Прежде чем в повествовании появляются Свидригайлов, Версиков, Ставрогин, Порфирий Петрович, мы узнаем о них то, что, конечно, соответствует действительности, но лишь частично, что далеко не исчерпывает человека, входит в сложные светотеневые соотношения с целым его личности. Что это, как не легкие, а потом – все более энергичные прикосновения авторской кисти к изображению, валёры, формирующие образ, о которых говорил Коро?!

Первоначальные сведения о герое опровергаются, чтобы впоследствии подтвердиться, но уже на новом этапе нашего знания о нем, при ослепительном свете несомненности и правды. Пример – хотя бы сведения о женитьбе Ставрогина на полоумной калекке (роман «Бесы»), которые опровергаются им самим, а потом со всей несомненностью подтверждаются и показывают нам Николая Всеволодовича как человека, одержимого жаждой самоуничтожения. Примером недостоверности другого рода является неразрешенный вопрос о его сумасшествии: до последних страниц романа мы колеблемся, и даже когда нам в финале говорят: «Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство», мы остаемся в нерешимости¹³. Ставрогин проблематичен для других персонажей и для читателя, в частности, потому, что грань между душевным заболеванием и одержимостью неуловима, тень, в которую погружена эта личность, подвижна. Он устремлен к царству теней (его замечание о предполагаемом месте жительства в кантоне Ури: «...место очень мрачное»), однако и блики света также ложатся на это лицо романа. Тема заката и ее христианские коннотации в творчестве писателя хорошо изучены. Заметим только, что картины заката

недаром сюжетно соотнесены именно с личностью этого персонажа: Ставрогин, проснувшись на закате, заново переживает сон о золотом веке, напоминающем (в очередной раз!) картину Лоррена; хромоножка – его избранница – вспоминая монастырь, куда ее заключил супруг, рассказывает, как солнце закатывалось за Острой горой и наступала темнота. Если можно выразиться оксюморонно, Ставрогин – вечерний Денница «Бесов», демон заката.

Дымка предположений, малозначительных фактов, изначально окутывающая героя, рассеивается, но не исчезает в свете окончательного знания о нем, создает сложную светотеневую среду, соответствующую многосложности человека и его взрывающему все ожидания поведению. Так, в «Подростке» Версиков изначально представляется сыну Аркадию «в каком-то сиянии», а через несколько страниц Аркадий говорит, что ждет, как «рассеется мрак» вокруг того же Версикова. Принципиально неразъясненным остается вопрос об аскетических подвигах Версикова во время пребывания за границей (так же как вопрос о том, произносил или нет князь Мышкин свои слова о красоте, спасающей мир, в «Идиоте»). Нам предлагается в том же романе выбирать между такими характеристиками генеральши Ахмаковой, как «выведывающая змея», и женщина, при взгляде на которую «обливаешься светом и радостью». (То же относится и к портрету: глаза Ахмаковой светлы, а между тем кажутся темными из-за длинных ресниц.) Подобное можно отнести и к Версикову, который для Аркадия то же, что для голодного хлеба, страстно искомый отец, и одновременно – одержимая своим темным «двойником» личность. Одна из главных антиномий романа: «Рече Господь: да будет свет, и бысть свет», в ответ на что сказавший получает про-



Ил. 4. Камиль Коро. Вечерняя прогулка. Ок. 1873. ГМИИ им. А.С. Пушкина

вокационное: «А не бысть ли тьма?» Таковы светотеневые отношения разного масштаба и сложности, валёры, характерные для мира Достоевского.

Есть у героев Достоевского и особая «атмосферность», «воздушность»: это – их открытость будущему, возможность перемены ума и жизни, то совершающейся на наших глазах, то потенциальной. Это – возможность выхода и надежды, то, что, вероятно, обозначает и Коро в своих полотнах красноречивыми зовущими просветами в гуще деревьев («Пейзаж с озером»). (Ил. 5.) Впрочем, потенциальное не есть несуществующее...

«Монах с виолончелью» – достоевский ресурс Камиля Коро

Среда, словесно преображенная, оказывается не только элементом пейзажа в романах Достоевского (что само по себе немаловажно, будь то упоминания о тумане и освещенности, воздушной свежести или духоте), но и психологической и философской характеристикой происходящего с героями. Из средства изображения она становится средством выражения, насыщается символическим содержанием. Как было сказано выше, в пространстве романа то, что мы можем обозначить этим именем, ткется из предположений и недомолвок, признаний и умолчаний, из множественности трактовок образа героя окружающим и говорит о непостижимости человека, о его великой «открыто-закрытости».

Для Коро, в чем-то близкого Достоевскому художника, жизнь природы и человеческая личность представляют сокровенную тайну; люди и природные объекты вовлекают в свою внутреннюю жизнь, но они и замкнуты, уединенны. И это благодаря тому, что у Коро цвет и свет словно бы укрощены, беглая тень скрадывает объемы, препятствует последней четкости. (Недаром Наполеон III заметил, что никогда не удастся наблюдать состояния природы, изображенные Коро, на что художник отвечал, что он подсматривает за миром в самые уединенные часы – в четыре утра, на летней заре.) И хранительницей этой тайны является именно световоздушная среда, не растворяющая человека, как то было у импрессионистов; она кутает и в то же время приоткрывает его, говорит о его загадке и намекает на разгадку. И это представляется – при всем несходстве творческих личностей – сближающей художника и писателя чертой: у каждого мастера происходит *явление явления*, сохраняющего при этом для зрителя/читателя свою неизъяснимость.

Кстати, если бы была потребность в каком-то «параллельном иллюстрировании» некоторых произведений Достоевского, то типаж,



Ил. 5. Камиль Коро. Пейзаж с озером. 1873. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург

близкий Соне Мармеладовой, обнаруживается в «Читающей пастушке» (1855), а отдаленное эхо Настасьи Филипповны – в «Прерванном чтении» (1865–1870). (Ил. 6.) Разумеется, нет никакого смысла ставить знак равенства между героинями Достоевского и Коро, но чистая погруженность во внутренний мир первой модели и почти гневный, самолюбивый и пристально-грустный взгляд второй кажутся нам знакомыми, и не даром. Это не так уж удивительно: принадлежность к одной эпохе, временная близость порождают и еще большие сближения. Типажная общность в данном случае – вещь более чем понятная. Кстати, литературность, книжечный аспект упомянутых полотен очень важен в свете проводимых нами сопоставлений. Ведь и Соня сделалась бы каким-то персонажем натуральной школы, лишись она чтения Евангелия. Что касается Настасьи Филипповны, то *прерванное чтение* ставит две знаменательные вехи в ее биографии: в юные годы она бросает свою изящную библиотечку, как и все гнездышко, устроенное для нее Тоцким, чтобы явиться к нему в Петербург совсем другим человеком, в облици грозящей Эринии; в финале, накануне гибели, она читает «Госпожу Бовари»¹⁴.

Но, впрочем, в наследии Коро прослеживается еще одна тема, к которой он возвращался на протяжении жизни и которая напоминает нам о Достоевском. Я имею в виду изображения монашествующих, а также любовь и личное понимание, которые демонстрирует



Ил. 6. Камиль Коро. Прерванное чтение. 1865–1870. Институт искусств. Чикаго

мастер в упомянутых изображениях. Как будто сам образ монашеской судьбы располагает Коро к этой любовности и проникновенности. Такой портретный пунктир проходит, варьируясь, через все творчество французского мастера. Достаточно вспомнить такие работы, как «Итальянский монах читает» (1828), «Настоятельница монастыря Аннонсиад в Булонь-сюр-мер» (1855), и, наконец, «Монах с виолончелью». (Ил. 7.) (Перечень далеко не полон, скорее, это вехи развития мотива). Заметим, что последняя композиция, которую при желании можно рассматривать как завещание художника, написана за год до смерти, в 1874-м, то есть хронологически между «Бесами» и «Братьями Кара-

мазовыми», то есть между самыми авторитетными героями Достоевского – Тихоном и Зосимой.

Современный автор следующим образом высказался об идеальных монашествующих у Достоевского: это не те монахи, что ищут уединения¹⁵. И в лучших образах «монашеского цикла» К. Коро при внешней их уединенности нет замкнутости. Повторяю: в лучших, а «Монах с виолончелью» именно таков. «Итальянский монах читает» привлекал Коро, видимо, контрастом благородной красоты модели, ее интеллектуальности и печати грубой бедности, лежащей на облике героя. Его башмаки-опорки, палка, сума, даже книжица, в которую он погружен, – все бедно и скудно, истрепано и изношено, а его романский профиль и русые кудри великолепны, роскошны. Убогость и бедность составляют контраст еще и той высшей духовной деятельности, в которую он погружен. Заметим, что модель тут дана в три четверти, как и другие модели «монашеского цикла», но важно, что она повернута по отношению к нам слева направо. К этому вернемся чуть ниже.

Эффектный, но, наверное, и самый поверхностный из названных портретов – аббатисы монастыря Благовещения. Ее черты еле угадываются, она, как и итальянский монах, изображена в «закрытом пово-



Ил. 7. Камиль Коро. Монах с виолончелью. 1874. Гамбургский Кунст-халле. Германия

роте», ее отрешенность – предельная, если сравнивать ее с другими моделями. Не исключаю, что Коро тут более всего занимала колористическая проблема, валёры самого опьяняюще-активного из цветов – алого в его мягкой ипостаси; этот алый не сшибает с ног, а ласкает, он не монолитен, а оттеночен. Эта ласка цвета, его дыхание и подчиняют себе все, гасят личное в модели.

Но «Монах с виолончелью» – нечто иное.

Прежде всего: он дан в повороте, открытом направленности нашего зрения. Взгляд человека европейской традиции, как бы читая,

движется слева направо. Изображение ориентировано так, что оно полностью открыто взору, разворачивается навстречу ему. Монашеская уединенность обозначена в композиции угадывающимся углом (важный элемент пространственной геометрии Достоевского!), в котором размещена фигура, подчеркнута бедностью палитры. Но выражение лица (заметим, черты тут тоже только обозначены, однако мягкость выражения несомненна), а главное – инструмент, над которым склонился монах, приобщают зрителя к миру этого человека, имеют оттенок благоволения. Духовное предназначение – и одухотворенное снисхождение ко всему «человеческому, слишком человеческому», – вот, пожалуй, то, что прочитывается в этой композиции. Подобное сочетание двойственно, оно требует уточнений и рассуждений, оно может быть красноречиво оспорено как со стороны аскетической, так и с противоположной, мирской... Но мы можем отнести к этому персонажу слова Достоевского, сказанные о монахе в миру Алёше Карамазове: «Мистик ли? Никогда! Фанатик? Отнюдь!»

В этой статье только намечены некоторые аспекты (несомненно, значимые) разработки гигантской темы – изобразительных слоев в прозе Достоевского. Наблюдения над ней, повторю это, дают дополнительные возможности снова и снова погружаться на глубину сказанного писателем и завещанного нам слова. То есть – вносить свою читательскую долю в жизнь наследия Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 На страницах журнала «Русское искусство» рассказывалось о труде, выпущенном Российской академией художеств «Художественная аура: истоки, восприятие, мифология», где данный феномен рассматривается максимально подробно (Степанян-Румянцева Е. Ловцы ауры // Русское искусство. 2011. № 3). Это издание – подтверждение мнения Бориса Гройса, что понятие ауры в последнее время сделало «потрясающую философскую карьеру». В самом деле, художественная аура, описанная в прошлом веке В. Беньямином и Т. Адорно, привлекает к себе все большее внимание исследователей. Востребованность этого термина неустанно растет, при том, что он, собственно, не термин, до такой степени он неточен и размыт. В аннотации к изданию говорится: ауру можно трактовать как «эманацию произведения искусства, как переживание невербализуемого пространства смыслов, как излучение, отзвук, тон, теплоту, настроение, атмосферу, дыхание, певучесть произведений искусства». Мне довелось услышать от составителя коллективного труда и автора центральной статьи О.А. Кривцуна следующее: «Нас про-

- сто посчитали сумасшедшими, ведь мы занялись тем, что недостоверно... и вообще не известно, существует ли».
- 2 Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. Предисловие. М., 2011. С. 8.
 - 3 Вообще вставочный элемент является не чем иным, как сгустком центрального замысла произведения, концентратом смысла. Экфрастические вставки играют не поверхностно декоративную роль, а имеют прямое отношение к идейному ядру текста, частично выводят его наружу, делают чувственно ощутимым и наглядным. Недаром Врубель говорил, что «декоративно все, и только декоративно», имея в виду «овнешнение» содержания произведения при помощи изобразительных средств. Иными словами: экфрастические вставки являются декоративным элементом именно во врुбелевском смысле – в смысле их символичности, значимости для целого.
 - 4 Версиров рассматривает пейзаж Лоррена в контексте своей заветной идеи – идеи всечеловечности русского культурного типа, драгоценной для него «русской тоски» по целостной христианской Европе. Можно взглянуть на эту ситуацию и обратным образом: Версиров осознает себя русским, поскольку для него живо воспоминание об общей средиземноморской прародине всего европейского человечества. Так или иначе, лорреновская атмосфера (аура) способствует осознанию русским европейцем своей национальной миссии и предназначенности.
 - 5 Достоевский Ф.М. Собр. соч. в семи томах. Т. 5. М., 1996. С. 461.
 - 6 Она же является промежуточным звеном между «красотой форм» (о ней как о достижении русской цивилизации несколько раз упоминается в романе) и царством благообразия, пути к Горнему Иерусалиму (о возможном торжестве которого говорит идеальный герой романа Макар Долгорукий).
 - 7 На это указывали такие исследователи «Подростка», как К.А. Степанян и Т.А. Касаткина.
 - 8 Красноречивое описание полотна Беллини имеется у П.П. Муратова в «Образях Италии». Л.М. Баткин подробно анализирует полотно Беллини в духе единения и диалога природного и культурного, то есть упорядоченного. См.: Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 298.
 - 9 Композиция – логика, мысль; цвет – определенность того или иного явления, его самоутверждение, заявление о себе в мире; световоздушная среда – неуловимая эмоция, дуновение чувства.
 - 10 То есть в живописи световоздушная среда играет примерно ту же роль, что художественная аура – в культуре вообще.
 - 11 Мандельштам, указывая на растворение вещей и фигур в импрессионистической живописной среде, с любовной иронией говорит: «Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей».
 - 12 Например: Лужин был опекуном Лебезятникова («Преступление и наказание»). Зачем нам этот факт? Что он прибавляет к отношениям между персонажами, к нашему знанию о них? Разве недостаточно было бы простого упоминания, скажем, об их предварительном беглом знакомстве? Но они связаны еще где-то за горизонтом повествования, они отчасти родственники, пусть только в юридическом смысле, и это добавляет дополнительный социальный и идейный акцент факту близости этих персонажей, а затем их ссоре. Или, в «Подростке»: Аркадий идет к приятелю, Ефиму Зверкову, а тот ходит по двору на ходулях. Зачем, для чего? Эта деталь не заслуживает анализа, но она необъяснима,

как необъяснимо многое – и куда более крупное, существенное, – в поведении и образе мыслей персонажа Достоевского.

- 13 Кстати, тот же вопрос о сумасшествии остается открытым в отношении Настасьи Филипповны («Идиот») или Версилова (в конце «Подростка»).
- 14 Героиня Флобера – абсолютная противоположность Настасье Филипповне, их роднит только существенный мотив чтения ими романов (круг чтения Эммы, фраза Настасьи Филипповны: «Ну, это там, из романов!», замечание Евгения Павловича о Настасье Филипповне как читательнице романов).
- 15 Дударев А. Образ Церкви в романах Достоевского: возврат от предания к Писанию. URL: http://samlib.ru/d/dudarew_a_n/obraztserkvi.shtml.