

И.БУРДИНА

ЖИВОПИСНЫЙ ОБРАЗ ХРИСТА В СТРУКТУРЕ РОМАНА Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Одним из самых дорогих и глубоко личных произведений Достоевского был роман «Идиот» (1868). Идея романа была «старинная и глубокая», а замысел его велик и дерзок: «изобразить положительно прекрасного человека» (28, II; 251). Поистине «задача безмерная». Достоевский писал роман о сокровенном: о вере, о России, о Христе.

Проблемы «текущей действительности» в нем были заслонены вопросами метафизического порядка. Сююминутное уступило место размышлениям о вечном и идеальном. Очевидно, что социологизированному литературоведению не под силу было прочтение этого шедевра писателя. В обширной научной литературе о Достоевском роману «Идиот» уделяется не столь уж значительное место. Историки литературы в недоумении останавливаются перед загадкой этого произведения. Общим местом в рассуждениях о романе стал вывод о несостоятельности добра в буржуазном обществе и противоречивости авторской позиции. Конфликт грешного мира со святостью неизбежно заканчивался констатацией гибели поруганной красоты¹, а философский роман ограничивался рамками социальной и нравственной драмы.

Долгие годы преимущественное внимание исследователей сосредоточивалось на осмыслении проблематики произведения и выяснении природы нравственного конфликта, рассматривались перипетии любовного сюжета, особенности образной системы романа. При таком подходе остаются непроясненными важнейшие и мучительные для Достоевского вопросы: о природе и человеке, о человеке и Боге, о смерти и бессмертии. Один из возможных путей разрешения «загадки» «Идиота» видится в анализе художественных особенностей романа, в частности, такого, казалось бы, частного вопроса, как роль живописного образа Христа в идейно-композиционной структуре произведения².

«Тайну» романов Достоевского — глубину их замысла и совершенство поэтического воплощения — невозможно понять без учета художест-

венных вкусов и пристрастий их создателя. Достоевский — художник наиболее открытый высокому миру искусства. Вечные истины Священного писания, совершенство гениальных античных скульптур, порыв «пламенеющей» готики средневековья, открытия мастеров живописи эпохи Возрождения — необходимый культурный фон великих романов Достоевского, в которых усилиями гениального художника возникает особая атмосфера вневременного бытия идеи Красоты.

Однако искусство способно пробудить не только восторг пред ликом «Сикстинской мадонны» Рафаэля, но ужас и смятение в душе чуткого писателя. А.Г.Достоевская вспоминает о том впечатлении, которое произвела на Достоевского в пору его работы над романом «Идиот» картина Ганса Гольбейна-младшего «Мертвый Христос»³. Потрясение было столь велико, а открывшаяся правда так неумолима, что на страницах «Идиота» Достоевский не раз возвращается к образу гольбейнова Христа. Именно этот живописный образ помогает ему высказать важнейшие мысли и задать вопросы о существовании Бога. «Мертвый Христос» заславляет героев романа и самого автора размышлять над мучительными проблемами бытия: «Как соотносить жизнь отдельного человека и Вселенной? Как принять неизбежный Приговор? Как жить и во что верить?» В контексте этих вопросов живописное произведение становится своеобразным композиционным центром, организующим повествование.

Тема базельской картины заявлена уже в первой части романа.

Первоначально она возникает как воспоминание князя Мышкина. Из диалога с Аделаидой выясняется, что сюжет запомнившейся картины — «лицо». Вдруг возникшее воспоминание приводит Мышкина в сильнейшее волнение. Изменяется строй речи персонажа: логический и последовательный, он утрачивает законченность мысли и цельность изложения. Разорванные синтаксические конструкции и обилие пауз указывает на некоторую недоговоренность и вновь переживаемое смятение: «Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу.. очень меня поразила» (8; 55). Далее следует пространное логически выверенное описание Мышкиным психологического сюжета картины, содержание которой — лицо человека «ровно за минуту до смерти». Живописное выражение идеи содержится в словах, завершающих монолог: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко только одна последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и — *все знает*. Крест и голова — вот картина...» (8; 56).

Крест и голова — крупный план картины. Мышкину важно не изобразительное решение темы, но выраженная идея-образ, причем образ «двоится», соединяя взаимоисключающие сущности вечного и конечного, духовного и земного, божественного и человеческого. Субъективное мироощущение персонажа выражено в одном словосочетании: «все знает». Эмоционально-смысловая нагрузка его так велика, что оно выде-

лено в тексте курсивом. Это последнее «все знает» кульминационная точка в развитии заявленной темы — человек и смертный приговор.

Именно эта тема определяет поведение князя Мышкина с первых минут его появления в доме Епанчиных. Нелепый и совершенно неприличный разговор Мышкина с камердинером кажется по меньшей мере странным с точки зрения здравого смысла. В то же время очевидно, что Мышкин живет в другом измерении — странником на неизведанной земле. Масштаб мышления «последнего в своем роде» князя не исчерпывается привычными категориями обыденного сознания, поэтому он сразу заговаривает о главном, что потрясло его месяц назад в Лионе — вид публичной казни. Обозначена важнейшая тема романа — человек и приговор. В первой части произведения она разрешается в плоскости этической проблемы: убийство по приговору и душа человеческая, сформулированной в вопросе-восклицании Мышкина: «Что же с душой в эту минуту делается, до каких судорог ее доводят?» (8; 20). Ответ в духе христианских сентенций дается незамедлительно: «Не убий».

Однако эта тема не завершается столь определенным высказыванием. Она вновь возникает в сочиненной Мышкиным картине и получает философскую окраску. Высшая точка в ее развитии — последнее убеждение князя Мышкина о смертнике на эшафоте, который «все знает». Спасение — в кресте. Крест — выход из человеческого «всезнания» и разрешение земных противоречий в вере, спасение от сумасшествия конечной жизни. Итак, сюжет для картины Аделаиды, возникший, казалось бы, случайно, по аналогии с виденной в Базеле картиной, — исходная точка в развитии живописной темы романа. В то же время «крест и голова» — образное выражение важнейшей философской проблемы романа, символический образ христианской веры, спасающей душу человека на последней ступени жизни.

Намек на базельскую картину остается непроясненным⁴. Незаконченность, недоговоренность в выражении идеи-чувства — важнейший эстетический принцип художественной системы Достоевского. В данном контексте он оправдан психологически. Очевидно, что воспоминание о картине приводит героя в сильнейшее смятение. Князь Мышкин предлагает свой живописный образ «лица», обозначая тем самым завязку живописного сюжета романа.

Тема Базеля возникает в гостиной Епанчиных еще раз. Мышкин мимоходом упоминает о своем пробуждении от «мрака» при въезде в Базель. В рассматриваемом эпизоде это понятие выражает внутреннее состояние выздоравливающего человека, просветление его рассудка. В дальнейшем эта оппозиция из области живописной техники «мрак» — «свет» будет присутствовать в образном строе романа. Цель ее — не только определить тональность живописных образов и их эмоциональное настроение, но и дать психологическую оценку духовного состояния персонажей, приняв, в конечном счете, на себя роль метафизического определения.

С темой мрака связано описание дома Рогожина: «Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвету грязно-зеленого... И снаружи, и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома — было бы трудно объяснить. Архитектурные сочетания линий имеют, конечно, свою тайну» (8; 170). Впечатление мрака усиливает указание на чрезвычайно редкие окна, в нижнем этаже иногда с решетками. Внешние архитектурные линии становятся знаком внутреннего мира Рогожина. Особым образом увиденный дом создает психологически напряженное поле, в которое попадает князь Мышкин. Портрет Рогожина, точнее, впечатление от его лица, усиливает это странное и тяжелое ощущение, возникшее у Мышкина: «Что-то как бы пронзило князя и вместе с тем как бы что-то ему припомнилось — недавнее, тяжелое, мрачное» (8; 171). Внутреннее состояние Рогожина и облик его дома имеют одно лицо — общую сущность, выраженную в словах князя: «Мрак какой-то. Мрачно ты сидишь...» (8; 172). Именно в этом сумрачном доме приоткроется загадка базельской картины.

На мгновение из мрака рогожинских комнат высвечивается «странная» картина. Авторское описание стилистически нейтрально. Указано местоположение картины и ее форма. Содержание исчерпывается одной фразой: «Она изображала Спасителя, только что снятого со креста» (8; 181). Достоевскому важно, сохраняя «загадку» странной картины, некую недосказанность и незавершенность темы, передать не эстетическую сущность живописного полотна, но впечатление от него, возникающее напряженно-субъективное чувство персонажей.

Мышкин успел разглядеть копию этого живописного полотна, ибо он знает ее подлинник: «Да это... это копия с Ганса Гольбейна... Я эту картину за границей видел и забыть не могу» (8; 181). Психологически значима синтаксическая конструкция фразы: вместо обозначенной паузы должно было прозвучать название гольбейновой картины. Мгновенное замешательство Мышкина вызвано тем, что он не в состоянии произнести его. Это, пока еще необъяснимое волнение и чрезвычайное смятение персонажа, — свидетельство особой важности живописного образа. За случайным взглядом — проникновение в глубины подсознания. Копия картины бесценна для Рогожина (об этом он успевает рассказать), ибо это знак его внутреннего мира. Мышкин, и в этом он сходится с Рогожиным, признается, что не может забыть эту картину, виденную за границей. Вспоминается в связи с этим его обещание в гостиной Епанчиных рассказать о базельской картине, которая «поразила».

Достоевскому важен двойной ракурс изображения живописного полотна — позиция князя Мышкина и отношение к картине хозяина дома. В следующем за этим эпизодом диалоге персонажей наступает момент некоего нравственного слома: идет разговор о важнейшем — о вере. Достоевский настойчиво подчеркивает, что все вопросы задаются Рогожиным «вдруг», «внезапно». Между ними, кажется, нет никакой связи, но,

безусловно, присутствует связь внутренняя, оправданная загадочной картиной Ганса Гольбейна. От неожиданного, но важного для Рогожина вопроса о вере в Бога, он вдруг вновь возвращается мысленно к картине, приоткрывая сокровенное: «А на эту картину я люблю смотреть...» (8; 182). Восклицание князя «на эту картину» повторено дважды. Оно ошеломляет Мышкина внезапной мыслью, выстраивая в один смысловой ряд живописный образ и мировоззренческую проблему: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (8; 182). Невозмутимое рогожинское «пропадает и то» изумляет Мышкина. Обнаружена точка схождения, однако модальность высказывания обнаруживает ту бездну, которая разделяет героев. Если для Мышкина — это ужасающая возможность, то для Рогожина — выражение настоящего состояния.

Нравственный диалог-столкновение завершается монологом-исповедью князя Мышкина о вере. За открывшейся на русской земле бездной Содомской (разговор с атеистом, рассказ об убийце во Христе, встреча с пьяным солдатом, продавшим крест) Мышкин видит и утверждает как суть национального характера — идеал Мадонны (воспоминание о встрече с молодой бабой, которой впервые улыбнулся ее ребенок). И в этом разном выражается для князя вся сущность христианства, «то есть все понятие о Боге как о нашем родном Отце и о радости Бога на человека, как отца на свое родное дитя, — главнейшая мысль Христова!» (8; 184).

Копия картины Гольбейна послужила эмоциональным толчком к важнейшим в идейно-художественной концепции романа рассуждениям о сути православной веры, о величайших человеческих грехах и о прощении, даруемом Спасителем раскаявшемуся грешнику. Право на голос получает каждый из персонажей; идеи и идеалы их проецируются на живописное полотно, и гольбейнов Христос становится «точкой диалогической встречи»⁵ самосознаний Мышкина и Рогожина. Не теоретические рассуждения, а живописный образ Христа в композиционной структуре романа высвечивает границы воли и свободы героев, определяя в конечном счете их судьбу.

Рассмотренная сцена, казалось бы, внешне не прояснена, полна недомолвок и эмоциональных перебивов, но внутренний смысл ее очевиден. Незавершенный диалог персонажей, братание крестами и странная усмешка Рогожина означают для Мышкина — пока еще на уровне подсознания — приговор. Для Рогожина картина Гольбейна — соблазн вседозволенности и разрешение собственного права. Для Мышкина такой Христос — ощущение неизбежного приговора и пути на Голгофу. О значимости мировоззренческого аспекта восприятия живописного полотна свидетельствует внутренний монолог Мышкина, предчувствующего покушение на него Парфена Рогожина. В один эмоционально-смысловой ряд выстраиваются размышления князя о русской душе, о России, о потребности веры и о странной картине Гольбейна. Мышкин пытается оправдать своего брата во Христе; остановить, хотя бы в сознании, занесенную руку. Но иллюзию возможного спасения разрушает картина.

В противопоставленности фраз — рогожинской: «любит смотреть на эту картину» и мышкинской: «не любит, а, значит, ощущает потребность... он (Рогожин. — И.Б.) хочет силой воротить свою потерянную веру» (8; 192) — суть противостояния характеров. Завершает этот идиллический монолог-самоубеждение воспоминание о загадочной картине Гольбейна. Она не вписывается в умозрительные построения князя Мышкина, нарушает момент приближающейся гармонии, не допускает сострадания, уничтожает веру. Гольбейнов Христос с копии Рогожина оказался сильнее креста Мышкина, но приговор не исполнен, потому что случилось чудо и Бог отвел руку убийцы.

С образом Рогожина в романе связан не только мотив мрака, но и тема смерти. Не случайно посещение дома Рогожина, его странная картина и он сам приближают Ипполита Терентьева к «последнему убеждению». Живописный сюжет в сочинении «на восход солнца» достигает кульминационного звучания. Характерно название исповеди Ипполита — «Мое необходимое объяснение». Это, действительно, «необходимое объяснение» и не только к характеру нигилиста или бездны Содомской в душе Рогожина, но и пояснение к живописному образу романа. Ипполит Терентьев не стеснен в выражениях. Именно ему, атеисту и материалисту, разрешено сказать последнее слово о картине, подробнейшим образом передать описание этого живописного произведения. Психологическая и этическая мотивировка подобного выбора очевидна. Слово героя о мире, его точка зрения на вечные вопросы выразилась в рассуждениях о картине Гольбейна. Она припоминается Ипполиту «вдруг» — в бреду, на грани потери сознания. На этом этапе развития живописной темы в диалог у картины вступают Рогожин и Ипполит Терентьев. Рогожин мимоходом показывает гостю «любимую» картину, и она производит на нигилиста неизгладимое впечатление. Впрочем столь же сильное, как и дом Рогожина, который он сравнивает с кладбищем. Восприятие картины лично: для Ипполита, как и для Мышкина, важна не ее изобразительная ценность, но содержание, противное канонам традиционного религиозного искусства. Позиция же Рогожина в странном фантастическом видении Терентьева исчерпывается одной деталью портрета — насмешкой.

В рассказе Ипполита — разгадка странного и беспокойного впечатления, которое производит на персонажей романа этот образ. Описание картины пространно и в то же время предельно детализировано, до мельчайших штрихов и физиологических подробностей: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста... Это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битые от стражи, битые от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека, только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на

лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое,... но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук» (8; 338-339). В художественном мире Достоевского, соединяется несоединимое, взаимоисключающие сущности. Образ двоится: Христос — «труп» — «Мертвый Христос». Отчетливо обозначен психологический рисунок восприятия живописного образа. Доминирующий мотив рассуждений — торжество природы над человеком. Крупный план картины Гольбейна, как и сочиненной картины князя Мышкина, — лицо человека. Но если Мышкин оставляет приговоренному на последней ступени эшафота крест и надежду, то Гольбейн, изображая такого Спасителя, утверждает безысходность и отнимает веру: «На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным блеском» (8; 339). Как соотносить, глядя на этот «труп измученного человека», неоспоримый факт смерти с идеей воскресения и бессмертия? Картина снимала все нравственные преграды, убивала веру в светлое Христово Воскресение. Сын Божий смертен, следовательно, все дозволено. Чудо бессмертия не состоится? Что удержит человека от разверзшейся бездны Содомской? Как проникнуться душе идеалом Мадонны?

Природа предстает как некая слепая сила, обрекающая на гибель личность, а приговор ее неумолим и насмешлив: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» (8; 339). Тема приговора, заявленная в первой части романа, в сочинении Ипполита разрабатывается в ином масштабе. Это уже не приговор, вынесенный и исполненный волею людей, но приговор бесконечной силы, «глухого, темного и немого существа» всему живому на земле. Тема приговора получает всеобщее, всечеловеческое звучание, а живописный образ становится символом, определяющим философскую проблематику романа:

«Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено...» (8; 339). Ипполит «перед лицом смерти» отчетливее других ощущает эту неизбежную силу, олицетворяющуюся в его видениях в «огромном и отвратительном тарантуле» и призраке усмехающего Рогожина. В рассуждениях приговоренного природой мальчика открывается точка конечности человеческого бытия, бездна вечности Мироздания вне отдельного «Я», а «Мертвый Христос» Гольбейна — испытание героев вечностью

физического небытия. «Последнее убеждение», вынесенное из дома Рогожина, потрясает Ипполита. Он делает попытку победить законы природы — добровольно уйти из жизни на восходе солнца. Но приговор природы неумолим: она оказывается сильнее восемнадцатилетнего нигилиста.

Достоевский не мог ограничиться лишь одной правдой природы. В этой связи вспоминаются слова Аглаи, повторенные Мышкиным и показавшиеся ему «умными»: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть, — несправедливо» (8; 354). Князь Мышкин сопротивляется абсурдности правды природы. Он опровергает безысходность базельской картины своим живописным сюжетом-видением, утверждая крестную муку и спасение души. Князь целомудрен в отношении к природе, потому что она для него красота и счастье: «Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его!... А сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасным? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8; 459). Внутренний мир князя Мышкина не замкнут жесткими рамками природной правды — он полон для него радости и света.

С гольбейновой картиной спорит не только князь Мышкин. Завершение живописной темы романа в письме Настасьи Филипповны к Аглае. Как и Ипполит Терентьев, она приговорена к смерти. Этим ощущением пронизаны все ее письма. Но в отличие от Ипполита она воспринимает мир не столь безысходно. Непосредственного упоминания о любимой картине Рогожина в ее письмах нет, однако в них присутствует тема смерти и намек на некую «тайну» дома. Кошунственно в ее представлении, равно как и Мышкина, даже упоминание о мертвом Христе. Настасья Филипповна ограничивается лишь утверждением, что может показать место, где спрятан мертвец. По сути это развитие темы, заявленной в «необходимом объяснении» Ипполита: дом Рогожина — кладбище. Настасья Филипповна признается Аглае, что «выдумала» свою картину. Сюжет ее — Христос, ребенок и заходящее солнце. Живописный образ передает невыразимое душевное состояние: тоска по любви, прощению, свету переплетается с ощущением грядущих страданий. Сочиненная картина наполнена светом и воздухом. В ней ощутима перспектива: взгляд Христа устремлен к горизонту, а рука задумчиво опущена на голову ребенка. Знаменательно финальное восклицание героини: «Вот моя картина!» (8; 380). Это восклицание — спор с неназванным противником: «труп измученного человека» («Мертвый Христос» Рогожина) и «мысль великая, как весь мир» (Христос с ребенком Настасьи Филипповны) противопоставлены в движении живописной темы романа. Оппозиция живописных образов создает эмоционально-психологическое напряжение в разработке философской проблематики романа. Настасье Филиппов-

не, в отличие от Рогожина и Ипполита, открыт светлый лик Спасителя, ибо она во власти не только «насмешливых» законов природы, но истинно великого и вечного Духа. И потому в финальной сцене романа нет ужаса смерти: законы природы не властны над величайшей грешницей. «Кончик обнаженной ноги» на белевших кружевах, который «казался бы выточенным из мрамора» (8; 503) – опровержение «Мертвого Христа» Рогожина и торжество Духа и красоты, развязка живописной темы романа.

Живописная тема, заявленная в первой части романа, завершается в финале произведения. Картина для Достоевского не только способ уточнения психологических характеристик персонажей, не только образ внешнего мира, создающий эмоциональный фон для сюжетных коллизий, но важнейшая проблема произведения. Живописный образ включен в структуру повествования и разрабатывается по законам сюжетной композиции. Событийное и философское сопряжены в художественное единство, центром которого становится картина. Достоевский выстраивает философско-этическую концепцию, основываясь на живописных образах-символах физического и духовного: Человека и Спасителя, Смерти и Воскресения. Столкновение взаимоисключающих точек зрения рассматривается не в плоскости теоретических споров героев, а в проекции живописного полотна. «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна-младшего – точка схождения различных самостоятельно звучащих тем. Каждый из персонажей романа проходит испытание картиной. Мышкин противопоставляет базельской картине свой живописный образ, в котором звучит утверждение веры и крестного пути. Для Рогожина это любимая картина, разрешающая все. Атеист Ипполит Терентьев увидел в мертвом Христе торжество неумолимых законов природы над человеком, попытка противостоять которым обречена. Настасья Филипповна, открыв «тайну Рогожина», принимает грядущую муку и сочиняет свою картину, в центре которой – Христос и ребенок.

Множественность субъективных точек зрения на картину позволяет «открыть» героя, прояснить не столько его эстетические вкусы, сколько мировоззренческие установки, организовать структуру полифонического романа. Искомая истина рождается в споре голосов, а живописное полотно высвечивает сокровенные духовные силы или человеческое бессилие перед Вечностью. Вечность же дано почувствовать (и это авторская разгадка базельской картины) лишь тем, кто принял свой Крест и уверовал в Красоту, спасающую Мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом: Белик А.П. Художественные образы Ф.М.Достоевского, М., 1974, С. 73-77, 135-139, 183-189; Бурсов Б.И. Личность Достоевского. Роман-исследование. Л., 1979. С. 212; Гус М.С. Идеи и образы Ф.М.Достоевского. М., 1971. С. 363-384; Кирпотин В.Я. Достоевский-художник. Этюды и исследования. М., 1972. С. 189, 192; Скафтымов А.С. Тематическая композиция романа «Идиот»/

/Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23-87; Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М., 1967. С. 115-146.

² В числе наиболее интересных работ, посвященных анализу художественной структуры романа, можно назвать: Золотусский И.П. Лихорадка и синтез// Золотусский И.П. Час выбора. М., 1976. С. 258-267; Померанц Г. Открытость бездне. Этюды о Достоевском. New York. 1989. С. 135-168, 239-262; Слизина И.А. Литературные и эстетические источники образа Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»// Русская литература 1870-1890 годов. Эстетика и метод: сборник научных трудов. Свердловск, 1987. С. 95-109.

³ О впечатлении, произведенном на Достоевского картиной немецкого художника Ганса Гольбейна-младшего (1497 - 1543) «Мертвый Христос», см. Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1981. С. 174-175; Достоевская А.Г. Из «Дневника 1867 года»// Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1964. Т. 2. С. 121; Гроссман Л.Л. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. Пг., 1922. С. 59.

⁴ Точка зрения комментаторов романа «Идиот» о том, что Ф.М. Достоевский имел в виду картину Г. Фриса (1450-1520) «Усекновение главы Иоанна Крестителя», хранящуюся в Базельском художественном музее, представляется недостаточно обоснованной: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т., Л., 1974, Т. 9, С. 433.

⁵ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 100.