

Е. Г. Новикова

АДЕЛАИДА И КНЯЗЬ МЫШКИН: САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ «ИДИОТ»

Роман «Идиот» сегодня, безусловно, одно из самых обсуждаемых произведений Ф. М. Достоевского. Спектр версий, посвященных князю Мышкину, развернут от «идеи Христа» через гуманистические концепции «положительно прекрасного человека» и «князя» до проблематики «Антихриста» включительно¹. Кажется, уже написано и сказано все, что по данному поводу можно было сказать и написать. Однако предпринятые в последние годы мощные исследовательские усилия подтвердили только одно: «Идиот» по-прежнему остается произведением, не поддающимся единой и целостной интерпретации.

Подобный научный результат наводит на размышление о том, что современная наука о писателе пока находится только на стадии поисков тех методологических подходов, которые были бы адекватны необычному художественному миру романа². Плодотворной представляется позиция

¹ Показателен почти одновременный выход в свет двух специальных сборников, посвященных роману: Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. Иваново, 1999; Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. М., 2001. См. также: Ермилова Г. Г. Тайна князя Мышкина: О романе Достоевского «Идиот». Иваново, 1993; Она же. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Поэтика, контекст. Автореф. ... д-ра филол. наук. Иваново, 1999.

² Возник даже образ «сбившейся с пути» науки о Достоевском, выразившей «глобальный кризис» всего современного литературоведения; см.: Свительский В. А. «Сбились мы. Что делать нам!..» (К сегодняшним прочтениям романа «Идиот») // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000. № 15; Тоичкина А. В. «Сбились мы...»? (Теоретические заметки к спорам о романе «Идиот») // Достоевский и мировая культура. СПб., 2001. № 16. Обеспокоенность известных, преданных Достоевскому исследователей, безусловно, вызывает глубокое уважение, однако представляется несколько преувеличенной. Встает вопрос, что вообще следует квалифицировать как «кризис» науки — любой, и естественной, и гуманитарной. Очевидно, что проблемы, поднятые В. А. Свительским и А. В. Тоичкиной, относятся к сфере философии науки. Поэтому, может быть, уместно вспомнить о таком ее направлении, ставшем сегодня уже классическим, которое в целом квалифицируется как «фальсификационизм» и связано с именами Чарлза Пирса, Карла Поппера, Имре Лакатоса и др. (при всей известной разнице идей названных мыслителей). Многочисленные ученые, глубоко заинтересованные в одном общем предмете изучения — романе «Идиот», — создают разнообразные и поэтому закономерно противоречивые концепции. Если это интерпретируется как кризис, то что же при таком подходе мыслится «расцветом»? Равнодушие к предмету изучения, полное отсутствие каких-либо собственных концепций или предъявление одной единственной версии, всеми принимаемой и никем не обсуждаемой? Например, князь Мышкин — «положительно прекрасный человек». Все, точка. Больше размышлять не о чем. Подобное «антикризисное» лите-

Гэри С. Морсона, который утверждает: «Этот роман, я уверен, требует иного подхода, чем могут предложить практически все литературоведческие школы <...> Он относится к разряду *процессуальных* произведений, которые все без исключения требуют особого подхода»³. Иначе говоря, трудности интерпретации «Идиота» обусловлены не только проблематикой образа князя Мышкина. В конечном счете они восходят к сложнейшему вопросу о специфике авторской позиции самого Достоевского в этом романе.

В «Идиоте» есть персонаж, с помощью которого можно попытаться дать некоторые ответы на «вечные» вопросы романа и который пока оставался, насколько нам известно, вне сферы специального внимания исследователей. Это одна из трех сестер Епанчиных — Аделаида.

При самом первом знакомстве читателя с семьей Епанчиных автор-повествователь представляет ее как «замечательного живописца» (8; 16). Лизавета Прокофьевна сообщает Мышкину, что Аделаида «пейзажи и портреты пишет» (8; 47). Позже читатель узнает, что у Епанчиных «общая семейная задача давно уже в том, чтобы сыскать сюжет для картины Аделаиды Ивановны» (8; 206). Рядом с ней постоянно мольберт, палитра и кисти, живописью она занимается регулярно: «поправила свой мольберт, взяла кисти, палитру и принялась <...> копировать давно уже начатый пейзаж с эстампа» (8; 47).

Как известно, единый образ трех сестер Епанчиных в значительной степени определяется архетипом «трех граций»: «все три были замечательно хороши собой» (8; 15–16), «все три отличались образованием, умом и талантами» (8; 16). При этом «старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец», а «младшая была даже совсем красавица» (8; 16). Мир «трех граций» — трех сестер Епанчиных предстает единством искусства (Александра и Аделаида) и красоты (Аглая). «Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего идола — младшей» (8; 16). «У ней лицо, как у доброй сестры», — говорит об Аделаиде князь Мышкин (8; 65). И лицо этой доброй сестры-грации обращено к красоте (которая может стать и идиолом):

ратуроведение эпохи всеобщего единодушия мы уже пережили, и возвращаться к нему как-то не особенно хочется. В сегодняшней науке о Достоевском существуют многообразные и зачастую противоречащие друг другу позиции, и это не ее недостаток и даже не достоинство, но только свидетельство того, что она развивается по обычным законам научной мысли. Другое дело, что наследие Достоевского, действительно, порождает споры такой интенсивности, каким могут только позавидовать некоторые другие научные сообщества. Однако только подобные коллективные усилия целого ряда ученых могут привести к качественному продвижению современной научной мысли. Проблематизация адекватности наработанных методологических подходов к творчеству Достоевского — это «кризис» или плодотворная постановка наиболее актуальной задачи науки о писателе на сегодняшнем этапе ее развития, осознанная, в частности, в пространстве полемики о романе «Идиот»? Название первой главы книги Имре Лакатоса «Фальсификация и методология научно-исследовательских программ»: «Наука: разум или вера?» (М., 1995. С. 8).

³ Морсон, Гэри Сол. «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпика // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения... С. 7–27 (Перевод Т. А. Касаткиной).

«А хороша она, князь, хороша?» (8; 66). В семейной атмосфере поклонения красоте Аделаида и выросла в «замечательного живописца».

Так с образом Аделаиды в роман входит мотив искусства и проблематика автора, художника.

Наверное, не имеет особого смысла специально и много говорить о том, насколько темы искусства и творчества традиционны для мировой и русской литературы. Они всегда были и будут для художников разных времен и народов оптимальным способом самоопределения, рефлексии о своей собственной авторской позиции и эффективным приемом ее предьявления и манифестации. В русской литературе XIX в. темы искусства и художника были закономерно развернуты романтизмом⁴. На протяжении всего столетия они актуализировались в историко-культурных точках смены художественных парадигм в творчестве тех писателей и поэтов, которые создавали новую, уникальную для своей эпохи онтологию, эстетику и поэтику (или хотя бы претендовали на это). Своего рода классическим образцом данного процесса можно считать творчество А. П. Чехова: его сложная синкретически пограничная природа переходности из художественного мира XIX века в век XX обусловила мощный рефлексивный план самоопределения писателя, и темы искусства, художника, творчества стали у него ведущими.

Проблематике искусства и художника в творчестве Достоевского посвящен целый ряд блестящих исследований разных эпох. Здесь нам бы хотелось обозначить их основные научные результаты.

Коллизии вхождения молодого Достоевского в русскую литературу оформляются в его ранних произведениях в образы героев-мечтателей, мыслителей и художников, творцов. В текстах писем и в самом акте письма первого героя Достоевского Макара Девушкина нетрудно обнаружить авто-рефлексию начинающего писателя: «А то у меня и слог теперь формируется...» (1; 108). Очевидно, что иронические обертоны рефлексии о формировании слога Макара Девушкина — о формировании слова молодого писателя, — по сути, порождены самой ситуацией создания первого произведения, сложной и психологически, и творчески. Галерея героев — мечтателей («Белые ночи»), мыслителей-ученых («Хозяйка»), художников («Неточка Незванова») завершается в романе 1861 г. «Униженные и оскорбленные» во многом автобиографическим образом начинающего писателя Ивана Петровича, который пишет свою первую «повесть», *своих* «Бедных людей». Он подхватывает вслед за Макаром Девушкиным: «Повесть моя совершенно кончена» (3; 423). Завершается потому, что в контексте романов «пятикнижия» образ художника и связанные с ним темы творчества, искусства заметно редуцированы. Тема творчества и образ художника модифицируются, скорее, в проблематику повествователя и повествования от первого лица (черновой вариант «Преступления и наказания», «Бесы», «Подросток»), тема искусства активно разворачивается

⁴ См. об этом, например глубокую и содержательную статью: Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Сб. произведений. Л., 1989. С. 5–42.

Достоевским за рамками художественных произведений в «Дневнике писателя». Изображение современной русской литературы в «Бесах» (Кармазинов, «литературный праздник») — это, вероятно, исключение, подтверждающее общее правило. Здесь Достоевский сатирически и полемически изображает своих литературных и идейных противников как своего рода «антихудожников», «антимыслителей».

В этом контексте образ Аделаиды предстает особо значимым. В нем сохранены некоторые типологические черты, свойственные другим художникам в мире Достоевского. Она, подобно многим из них, не профессионал, а начинающий любитель, движет ею только искренняя, глубокая любовь к искусству ради искусства. Но общая оригинальность ее образа ярко выразила специфику «Идиота». В интенсивно женском мире романа художником также становится женщина, что достаточно необычно не только для Достоевского, но и для всей традиции изображения художника в русской литературе XIX века⁵. Кроме этого, на фоне других персонажей Достоевского, писателей и ученых, музыканта Ефимова и проч., она — «живописец», художник в специальном смысле этого слова, создатель произведений изобразительного вида искусства.

Образ художника в «Идиоте», этот акт авторского самоопределения, становится убедительным доказательством необычной художественной природы романа, которая потребовала специально оформленной авторской рефлексии. Достоевский наделил Аделаиду функцией рефлексии художника о своем творческом процессе, функцией очевидно авторской, восходящей к нему самому.

В сцене первой беседы Епанчиных с Мышкиным Аделаида неожиданно, на первый взгляд, создает ситуацию самоопределения художника и обращается к князю с истинно эстетической проблемой поиска сюжета произведения: «Я вот сюжета для картины два года найти не могу:

Восток и Юг давно описан...

Найдите мне, князь, сюжет для картины.

— Я в этом ничего не понимаю. Мне кажется, взглянуть и писать.

— Взглянуть не умею.

— Да что вы загадки-то говорите? Ничего не понимаю! — перебила генеральша. Как это взглянуть не умею? Есть глаза, и гляди. <...> Лучше расскажите-ка, как вы сами-то глядели, князь» (8; 50).

Аделаида цитирует (неточно) стихотворение М. Ю. Лермонтова «Журналист, читатель и писатель», вошедшее в русскую литературу как яркий, художественно убедительный акт эстетического самоопределения поэта-романтика. Доминантой разговора становится мотив «взгляда»: «взглянуть и писать», «взглянуть не умею», «есть глаза, и гляди», «как вы сами-то гля-

⁵ Не является ли это проявлением скрытой, внутренней (неочевидной) софийности романа Достоевского «Идиот»? О проблеме софийности этого романа см.: Новикова Е. Г. Христианские тексты и проблема софийности романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. С. 7–30.

дели». Аделаида как живописец воспринимает мир в первую очередь визуально. Но в таком случае и эстетическая природа романа «Идиот» также в значительной степени должна определяться принципами визуальности, живописности, несмотря на известное представление (восходящее, по-видимому, к Д. С. Мережковскому) о том, что изобразительность не была самой сильной стороной гения Достоевского. Но особое значение визуального ряда должно быть вполне закономерным для романа, во многом вырастающего из полотна Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос».

Сам факт обращения Аделаиды к Мышкину поразителен. В сущности, автор ее устами задает князю вопрос, о чем и как должно писать. Художник Достоевский вступает в истинно «бахтинский» диалог со своим заглавным героем, которого ему еще предстоит нарисовать.

Думается, этим авторским отношением к герою и определяется та «процессуальная» природа романа «Идиот», о которой пишет Гэри Сол Морсон. Причем «процессуальный» характер творческого акта связан и с образом Аделаиды. От Лизаветы Прокофьевны мы, в частности, узнаем, что она «пейзажи и портреты пишет (и ничего кончить не может)» (8; 47). Здесь нетрудно обнаружить ту же самоиронию, которая заставляла начинающего автора «Бедных людей» соотносить себя и своего героя Макара Девушкина. Иронию, вновь порождаемую сложностью поставленной художественной задачи.

И князь Мышкин, этот герой, неопределенность образа которого задает роману «процессуальность», смело вступает в пространство рефлексии о позиции художника и отвечает Аделаиде, а вместе с ней — и своему автору. Пожалуй, эта смелость персонажа, наделенного именем «Лев Николаевич» и талантом каллиграфии, не совсем беспочвенна, но феноменальна.

У Аделаиды сюжета для картины нет, однако он есть у Мышкина, и давно. Вот какой «сюжет для картины» он предлагает: «у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску.

Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида. — Странный будет сюжет, и какая же тут картина?

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

— О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида, — а теперь растолкуйте мне картину из этой казни. <...> Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?» (8; 54–55)

Так в романе «Идиот» манифестирован важный эстетический принцип романа, «сюжета для картины», визуального сюжета: это «лицо», «одно лицо». Портрет («пейзажи и портреты пишет»).

Эстетика «лица» убедительно разработана в науке о Достоевском, в частности В. Я. Кирпотиним. С его точки зрения, принцип «лица» определяет

творческий процесс писателя в целом: «В творческом сознании Достоевского должно было еще родиться Лицо, и притом Лицо определенное, свое, особенное для каждого произведения»⁶. Специальное внимание ученый уделяет роману «Идиот»: «Лицо одно — этому важному структурному моменту в поэтике Достоевского противоречит, на первый взгляд, творческая история романа „Идиот“ и письма Достоевского о ходе работы над вторым великим его романом. Дело в том, что Достоевский, побуждаемый крайне трудными материальными обстоятельствами, попытался сократить „роды“ романа. Он начал писать „Идиота“ до того, как окончательно созрела поэма, до того, как в ней выкристаллизовалось Лицо»⁷. В сущности, В. Я. Кирпотин и Гэри С. Морсон, каждый по-своему, говорят об одном и том же: о необычном процессе рисования лица заглавного героя романа «Идиот» князя Мышкина.

Автор, задав своему герою вопрос о «сюжете для картины», в конечном счете передал ему свой собственный ответ на него: «лицо». Роман начинается двумя тщательно прописанными портретами — Рогожина и Мышкина; к ним добавлена зарисовка Лебедева. Проблематикой лица организован образ Настасьи Филипповны. Ее первое появление на страницах романа — это фотографический портрет, лицо: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина» (8; 27). «Удивительное лицо! — ответил князь<...>» (8; 31). Принцип создания этого образа становится наглядной (во всех смыслах) авторской реализацией тех эстетических представлений о «сюжете для картины», которые выразил в беседе с Аделаидой Мышкин. Это сюжет лица.

Эстетический принцип портрета—лица» играет важную роль и в создании художественных образов сестер Епанчиных: «Не верьте ей, князь, — обратилась к нему генеральша. — <...> Я их лица знаю.

— И я их лица знаю, — сказал князь, особенно ударяя на свои слова.

— Это как? — спросила Аделаида с любопытством.

<...> У вас, Аделаида Ивановна, счастливое лицо, из всех трех лиц самое симпатичное. Кроме того, что вы очень хороши собой, на вас смотришь и говоришь: „У ней лицо, как у доброй сестры“. <...> У вас, Александра Ивановна, лицо тоже прекрасное и очень милое, но, может быть, у вас есть какая-нибудь тайная грусть; душа у вас, без сомнения, добрейшая, но вы невеселы. <...> Но про ваше лицо, Лизавета Прокофьевна, — обратился он вдруг к генеральше, — про ваше лицо уж мне не только кажется, а я просто уверен, что вы совершенный ребенок во всем, во всем, во всем хорошем и во всем дурном, несмотря на то что вы в таких летах» (8; 57–65).

Данный фрагмент беседы князя Мышкина с Епанчинными заставляет нас осознать, что автор наделил своего главного героя не только эстетической рефлексией. В некоторые моменты (или по отношению к некоторым персонажам) Мышкин превращается в художника сам и, в полном соот-

⁶ Кирпотин В. Я. Достоевский — художник. Этюды и исследования. М., 1972. С. 152.

⁷ Там же. С. 169.

ветствии со сформулированной эстетической позицией, начинает выполнять в романе функцию рисования лиц, создания визуального портретного ряда. Ему автор доверил описать лица Епанчиных, и он же рисует портрет Настасьи Филипповны: «Удивительное лицо! <...> Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала <...> Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами а начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8; 31–32)

Но если князь Мышкин у Достоевского сам отчасти художник-портретист, предложенный им Аделаиде «сюжет для картины» приобретает особую значимость. Мышкин как соавтор предлагает своему автору сюжет для романа — сюжет «одного лица» — сюжет *своего* лица: «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску».

Идея картины восходит к некоему его «базельскому» воспоминанию. В «Примечаниях» к роману высказано предположение о том, что «Достоевский имеет в виду хранящуюся в Базельском художественном музее картину Г. Фриса „Усекновение главы Иоанна Крестителя“ (1450), изображающую лицо Иоанна в тот момент, когда над ним уже занесен меч» (9; 433). Наверное, «Мертвого Христа» Ганса Гольбейна Младшего также можно, с некоторым правом на это, назвать картиной «одного лица».

Сошлюсь в этой связи на наблюдение Б. Н. Тихомирова. Прочитав слова Ипполита Терентьева: «...это лицо человека, *только что* снятого с креста (курсив Достоевского. — *Е. Н.*), то есть сохранившего в себе очень много живого, теплого; ничего не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое» (8; 338), — исследователь заключает: «Для Ипполита (как и для самого писателя) крайне важен в изображении этот сохраняющийся еще на лице мертвого Христа след предсмертного страдания как свидетельство о душевном состоянии Иисуса в последние мгновения Его жизни. <...> Ипполит последовательно „разворачивает“ картину во времени, и в центре его размышлений оказывается не только смерть Христа, но и его предсмертные мучения»⁸. Таким образом, и «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна, — по преобладающему в современных исследованиях мнению, проблемный фокус всего романа — также оказывается причастным тому «сюжету лица», который выстраивается автором в «Идиоте». Круг наших наблюдений замкнулся. В связи со сказанным можно даже осторожно предположить, что и базельское впечатление князя Мышкина от «одной такой картины» — это, возможно, скрытая аллюзия все на то же гольбейновское полотно.

Лицо и смерть — вот что, пожалуй, становится темой портрета у Мышкина и темой портрета Мышкина. Мысль о смертности (и смертоносности) земной твари, человека — «Человека», «князя Христа», «положительно

⁸ Тихомиров Б. Н. О христологии Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 112-113.

прекрасного человека», «идиота». Лицо убийцы перед казнью, лицо (не лик) святого перед лицом смерти, лицо (не лик) «мертвого Христа».*

Но не только. Мышкин предлагает нарисовать «лицо приговоренного за минуту до удара гильотины», то есть портрет приговоренного, которому через минуту отсекут голову, и он обречен на эту вызывающую ужас земного человека утрату своего лица.

В сцене на даче у Лебедева возникает второй «сюжет для картины» Аделаиды, соотнесенный с князем Мышкиным уже самым непосредственным образом: «С месяц назад как-то раз смеялись все вместе после обеда и искали, по обыкновению, сюжета для картины Аделаиды Ивановны. Вы знаете, что общая семейная задача давно уже в том, чтобы сыскать сюжет для картины для Аделаиды Ивановны. Тут и напали на „рыцаря бедного“, кто первый, не помню» (8; 206).

Здесь Достоевский в контекст визуальности вносит произведение другого вида искусства — стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...»⁹, и Аделаида задается специальным вопросом о живописном потенциале сюжета «рыцаря бедного». Художница разворачивает свои размышления в том же, заданном самим Мышкиным эстетическом подходе к портрету «лица»:

«— Да как же бы я нарисовала, кого? По сюжету выходит, что этот „рыцарь бедный“

С лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» (8; 206).

* См. также статью Н. Перпиной «Достоевский о смертной казни. Историко-литературное эссе в двух частях» в настоящем выпуске альманаха «Достоевский и мировая культура» (С. 73–97). — Ред.

⁹ Истории создания и бытования этого стихотворения Пушкина в русской культуре и литературе, в частности в романе Достоевского «Идиот», посвящена специальная литература. См., например: *Дмитриева Н. Л.* Стихотворение Пушкина «Легенда». Источниковедческие разыскания // Вече. Альманах русской философии и культуры. Вып. 5. СПб., 1996. С. 91–101; *Сурат И.* «Жил на свете рыцарь бедный...» М., 1990; *Турбин В. Н.* Пушкин и Богородица // *Турбин В. Н.* Незадолго до Водолея. Сб. ст. М., 1994; *Соломина Н. Н.* Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1974. Т. 9. С. 402–404.; *Боград Г.* Пушкинская тема и павловские знакомые Достоевского (по роману «Идиот») // *Вопр. лит.* 1995. № 5. С. 321–330; *Фомичев С. А.* «Рыцарь бедный» в романе «Идиот» // Пушкин и Достоевский: Материалы для обсуждения. Новгород Великий; Старая Русса, 1998. С. 101–103; *Касаткина Т. А.* «Рыцарь бедный...»: Пушкинская цитата в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Там же. С. 104–106; *Дмитриева Н. Л.* Пушкинский «рыцарь бедный» в творческом восприятии Достоевского // Там же. С. 107–108; *Ермилова Г. Г.* Пушкинская «цитата» в романе «Идиот» // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы... С. 60–89; *Тоичкина А. В.* «Рыцарь бедный» Пушкина в «Идиоте» Достоевского // Там же. С. 90–97; *Фокин П.* Пушкинский контекст романа «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения... С. 163–169; *Киносита Т.* «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» — князя Мышкина // Там же. С. 390–404. [См. также статью матери Ксении (Н. Н. Соломиной-Минихен) в настоящем выпуске альманаха Достоевский и мировая культура» (С. 63–72). — Ред.]

То, что вызывало смертный ужас героя в его собственном «сюжете для картины», утрата человеком своего лица, теперь в авторской рефлексии должно произойти с ним самим. Он — «рыцарь бедный» романа — в пространстве визуальности оказывается лишенным лица, оно исчезает под «стальной решеткой». Средневековая, рыцарская составляющая образа князя в изобразительном плане задает ему смыслы «железной маски», «анонима».

Аделаида отказывается рисовать «рыцаря бедного» как героя без лица, Достоевский же сосредоточился на этой художественной задаче, полагая при этом, что сюжетом картины — произведения — может и должно быть именно лицо. Это может уточнить наши представления о характере «процессуальности» романа «Идиот».

Эстетическая рефлексия Достоевского, оформившаяся в образе художницы Аделаиды, позволяет предположить, что развитие романа и развертывание изображения князя Мышкина организовано не обычным для писателя принципом последовательного прорисовывания лица главного героя, а обратной ему художественной установкой. Визуальные сюжеты двух картин Аделаиды, двух портретов, движутся от «лица приговоренного за минуту до удара гильотины» до изображения человека, который «с лица стальной решетки ни пред кем не подымал». Вспомним, что Достоевский, имевший значительный опыт чертежника, ввел в употребление глагол «затушеваться». Самоопределение автора о сюжете романа «Идиот» в аспекте визуальности — принцип постепенного затушевывания Лица главного героя. Оно есть, но оно постепенно скрывается за «стальной решеткой».

Роман начинался известными портретами Рогожина и князя Мышкина, большими, развернутыми, прорисованными тщательно и подробно и подчеркнута организованными принципом контраста: «случай так странно посадил их друг против друга <...>» (8; 5). В частности, «обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белую бородкой» (8; 6). «Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее» (8; 6) — таково *первое* описание лица Мышкина: «приятное», «но бесцветное».

В финале романа статика «больших» портретов Рогожина и Мышкина сменяется динамическим описанием жеста, движения этих же двух героев: «князь протягивал к нему тогда свою дрожащую руку и тихо дотрагивался до его головы, до его волос, гладил их и гладил его щеки...» (8; 506). В визуальном мире романа на смену живописи пришел «кинематограф», картина ожила. И здесь — *последнее* упоминание о лице Мышкина: «прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина» (8; 507). Вместо двух контрастных, противопоставленных друг другу портретных изображений — динамика жеста слияния лица Мышкина с лицом Рогожина.

Процессуальность романа в сфере его визуальности реализовалась в том, что изначально «бесцветное» лицо Мышкина постепенно затушевывается и в финале сливается с лицом Рогожина. Так был осуществлен «сюжет

для картины» князя Мышкина о «лице приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как лечь на эту доску». При этом удивительно права оказалась Аделаида: «Одно лицо?»

Введение в художественный романский контекст стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» актуализирует специфические аспекты эстетической рефлексии автора как художника слова. Самоопределение автора романа не может быть исчерпано проблематикой визуальности, оно закономерно должно включать в себя и размышления о природе словесного творчества. В «Идиоте» они вновь доверены Аделаиде, входят в ее текст о художественных потенциях визуальности и переплетаются с ними: «Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» (8; 206). Явление визуального мира «решетка» — процессуально переходит в явление мира слова — «анонимность», то есть феномен отсутствия имени. Если эстетическая позиция художника в аспекте визуальности приводит в романе к отказу от лица, то авторское обращение к стихотворению Пушкина влечет за собой проблематику анонимности.

Цитирование пушкинского стихотворения в романном мире Достоевского порождает рефлексии художника о слове и об имени, в результате чего «анонимом» прежде всего оказывается он сам. Фиксация имени автора для русской культуры середины — второй половины XIX века была уже нормативна, однако стихотворение Пушкина входит в контекст романа следующим образом: «Просто-запросто есть одно странное русское стихотворение, — вступился наконец князь Щ., — <...> про „рыцаря бедного“» (8; 206). Авторство обозначено только как «русское», но и оно «странное». В целом предлагается безымянное, анонимное «просто-запросто» «стихотворение».

Акт чтения завершается очаровательным вопросом Лизаветы Прокофьевны: «— Экая прелесть какая! — воскликнула генеральша в истинном упоении, только что кончилось чтение. — Чьи стихи?

— Пушкина, татап, не стыдите нас, это совестно! — воскликнула Аделаида» (8; 210).

Имя «Пушкин» названо, но это происходит уже после чтения стихотворения. Наверное, закономерно то, что право произнести-таки имя автора Достоевский оставляет за Аделаидой.

В художественном пространстве стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» проблематика «анонимности» углубляется и уточняется как отсутствие фиксированного имени у главного героя романа. Он, получив именование «рыцаря бедного», теряет свое имя собственное: «Какого „рыцаря бедного“? — спрашивала генеральша <...> Какой такой „рыцарь бедный“?» (8; 205) В связи с этим вполне возможна интерпретация в аспекте анонимности имени и фамилии героя «Лев Николаевич Мышкин»: имя и отчество заимствовано у Л. Н. Толстого, фамилия — из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина (об этом см.: 9; 385).

Вообще, бытование текста стихотворения Пушкина в контексте романа «Идиот» порождает своеобразную коллизию анонимности, которая

становится основным содержанием и смыслом самого акта чтения: «Во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы А.М.Д. в буквы Н.Ф.Б. <...> Во всяком случае выходка Аглаи <...> была преднамеренная. <...> Что-то тяжелое и неприятное как бы уязвило князя» (8; 209–210).

Несколько раньше: «буквы А.Н.Б., которые он начертал на щите своем...

— А.Н.Д., — поправил Коля.

— А я говорю А.Н.Б., и так хочу говорить, — с досадой перебила Аглая <...>» (8; 207).

Так цитируемый пушкинский текст вносит проблематику анонимности и в образ Настасьи Филипповны, который, подобно образу князя Мышкина, оказывается организованным глубинным отсутствием имени: «Н.Ф.Б.», «А.М.Д.», «А.Н.Б.», «А.Н.Д.».

Идея анонимности уточняет наши представления о самоопределении художника в «Идиоте». Здесь создана такая романная стихия, которая не только активно и постоянно втягивает в себя «чужое слово», но и размывает его авторство, делает его анонимным, «ничьим». Классическая концепция «чужого слова» Бахтина может быть дополнена принципом анонимности, и это заставляет осознать, что слово в мире этого романа Достоевского из «чужого» способно превратиться в «ничье».

Авторская рефлексия о герое затушеванного лица сливается воедино с установкой на его анонимность. На фоне интенсивных размышлений о словесно-визуальной природе художественного мира «Идиота» его процессуальность уточняется как движение и развитие *сюжета «отказа»* художника (Аделаиды, Мышкина, автора) от лица и от имени романного героя, от своего собственного имени и лица.

Именно в контексте данного сюжета отказа от лица и от имени человека в романе «Идиот» оформляется знаменитая формула Достоевского «мир спасет красота», посвященная осмыслению красоты — ключевой категории эстетики.

«Мир спасет красота». Эти слова Достоевского давно обрели статус афоризма¹⁰ и стали восприниматься как целостный, самостоятельный текст, выразивший сущность религиозно-философских взглядов писателя и всей русской религиозно-философской мысли конца XIX — начала XX веков¹¹.

Вернемся к сцене первой встречи Мышкина и Епанчиных. Художница Аделаида выступает здесь собеседницей князя о красоте — о красоте Настасьи Филипповны и Аглаи. «Удивительное лицо! <...> Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала <...> Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8; 32) — начинает князь Мышкин, впервые в романе задавая глубинную взаимосвязь

¹⁰ См. об афоризмах: Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М., 1990; Успенский Л. Коротко об афоризмах // Афоризмы. Л., 1964. С. 3–12.

¹¹ Религиозно-философским смыслом формулы Достоевского «мир спасет красота» мы посвящаем специальное исследование.

эстетической категории «красоты», платоновской триады «добро, истина, красота» и христианской веры в Св. Троицу и в «спасение мира», в Спасителя. «Так вы такую-то красоту цените? — обратилась она (Аделаида — Е. Н.) вдруг к князю. — Да... такую... — отвечал князь с некоторым усилием» (8; 69). «Такая красота — сила, — продолжает Аделаида мысль об изменении (но не о спасении) мира красотой, — с этакою красотой можно мир перевернуть!» (8; 69). Князь Мышкин и Аделаида становятся персонажами, действующими в том особом смысловом пространстве романа, которое порождает «вещное слово»¹² Достоевского «мир спасет красота».

Впервые формула «мир спасет красота» появляется в монологе Ипполита, прямо предшествующем чтению «Моего необходимого объяснения»: «Где же оратор, где же Лебедев? Лебедев, стало быть, кончил? О чем он говорил? Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет „красота“? Господа, — закричал он громко всем, — князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» (8; 317).

Затем ее повторяет Аглая в разговоре с князем Мышкиным о будущем «вечернем собрании» у Епанчиных: «Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь „теме“ заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном <...> Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что «мир спасет красота», то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза!» (8; 436).

Возникает интересная проблема рождения афоризма: каким образом и по каким закономерностям некий фрагмент авторского текста может им стать?¹³ Очевидно, что сначала в культурном пространстве подобный текст оформляется в цитату, обретает смысловую и формальную самостоятельность и начинает некое самостоятельное существование. Но при этом отдельные цитаты обладают дополнительным специфическим потенциалом «афористичности». Рождение цитаты, в самом общем плане, обусловлено теми смыслами, которые содержатся в данном фрагменте авторского текста и которые оказываются востребованными культурой. В свою очередь, афоризм — это еще и блестящая форма выражения, это «тип высказывания, позволяющий <...> единственно силой изощренной неожиданности формулировки убеждать чистым утверждением, не столько доказывая, сколько поражая <...> блеском неожиданного сопоставления слов, уверенностью

¹² Булгаков С. Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 320.

¹³ «Афоризмами принято называть краткие, глубокие по содержанию и законченные в смысловом отношении суждения, принадлежащие определенному автору и заключенные в образную, легко запоминающуюся форму» // Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. С. 3.

автора в правоте, закреплённой при помощи оригинального, неслыханного доселе, остроумного их сцепления»¹⁴.

Как уже отмечалось, контекстом превращения некоего авторского фрагмента в афоризм является культура, которая его воспринимает, актуализирует, завершает в целостный текст. Самому же автору в общем не дано знать и понимать, какие именно его слова могут стать афоризмом.

Все это позволяет осознать необычность рождения афоризма Достоевского «мир спасет красота». Он изначально существует в тексте романа как чье-то чужое слово, как цитата. В его оформлении постоянно используется пунктуационный знак кавычки, фиксирующий его чуждость, чужеродность общему речевому контексту: «вы раз говорили, что мир спасет „красота“»; «о том, что „мир спасет красота“»... И в то же время автор афоризма в «Идиоте» остается неизвестным. Формула «мир спасет красота» существует в культуре как бесспорное «свое» слово Достоевского, однако в самом романе она принципиально анонимна.

«Вещное слово» автора на речевом уровне персонажей предстает «чужим» для всех героев романа — для всех, не исключая князя Мышкина. Оно введено с помощью сложной и, вероятно, специальной системы опосредования и «откладывания» возможного романного автора афоризма. Произносят его Ипполит и Аглая; оба приписывают его авторство князю Мышкину; Ипполит при этом ссылается еще и на Колю. Сам же Мышкин свое авторство никак не подтверждает и не отрицает, а также никак не реагирует на смыслы высказывания «мир спасет красота», глубоко взволновавшие других.

В произведении отсутствует реальная сюжетная ситуация, в которой формула «мир спасет красота» была бы произнесена каким-либо персонажем в качестве своего собственного, а не чужого слова. Более того, в нем нет такой специальной сюжетной ситуации, которая порождала бы «мир спасет красота» не как слово, чужое для всех, а как слово актуальной романной реальности, осуществляемой «здесь и сейчас».

Такое «анонимное» бытование в романе слов, которые вскоре будут осознаны как одна из ключевых формул русской религиозной философии, наводит на различные размышления. Это «ничье» слово, но именно поэтому оно может быть и общим. Не случайно с ним так или иначе связаны несколько персонажей романа: Мышкин, Аделаида, Аглая, Ипполит, Коля... Вспомним, что религиозное искусство тоже всегда анонимно, а афоризм «мир спасет красота» рожден сложными смысловыми контекстами взаимодействия платоновской триады «добро, истина, красота» и христианской догматики Св. Троицы. Может быть, сам Достоевский никогда и не полагал это «вещное слово» «своим»?

Возврат от словесного аспекта анонимности к визуальности в контексте романа актуализирует в формуле «мир спасет красота» эстетику «отказа». Трагически эту мысль в «Идиоте» выразили героини — красавицы.

¹⁴ Успенский Л. Коротко об афоризмах. С. 8–10.

В соответствии с романной эстетикой «сюжета лица» в визуальном пространстве произведения красота явлена прежде всего как «ослепляющая красота» (8; 68) лица Настасьи Филипповны, «бесспорная красота» (8; 34) Аглаи. На вопрос Лизаветы Прокофьевны о ее лице Мышкин ответит:

«— Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка.

Это значит, что вы Аглае загадали загадку, — сказала Аделаида, — разгадай-ка, Аглая» (8; 66). Кажется, эти слова сестры-художницы определяют всю дальнейшую романную судьбу Аглаи.

Однажды она вспомнит приписываемые Мышкину слова «мир спасет красота» и горько упрекнет ими героя: «Если вы заговорите о чем-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что „мир спасет красота“, то <...> предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза!» Настасья Филипповна в одном из своих писем к Аглае также вспомнит слова Аделаиды и ответит на них: «Ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про мой портрет, что с такую красотой можно мир перевернуть. Но я отказалась от мира» (8; 380). Лицо князя Мышкина, самого вероятного романного автора афоризма «мир спасет красота», изначально «бесцветно». А имя его собеседницы о красоте, потенциально меняющей мир, художницы Аделаиды означает «неяркая», «незаметная» (греч.).

Самоопределением художника (Аделаида, Мышкин, автор) в романе «Идиот» была задана рефлексия о красоте как ключевой категории эстетики, которая в двуедином словесно-визуальном подходе организовала сюжет романа как сюжет процессуального «отказа» человека (героя и автора) от имени и от лица. Рождение и бытование «вещного слова» Достоевского «мир спасет красота» в этом контексте было принципиально необходимым, однако осуществлялось анонимно и безлично.