

Экфрасис картины
«Мертвый Христос» Ганса Гольбейна младшего как искушение в
романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Кирилл Найшулер
Тамперский университет
Институт современных языков, переводоведения и литературоведения
Отделение русского языка, культуры и перевода
Дипломная работа
Май 2014

Tampereen yliopisto
Venäjän kieli ja kulttuuri
Kieli-, käänös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

NAISHOULER, KIRILL: Ekfrasis kartiny «Mertvyj Hristos» Gansa Gol'beina mladšego kak iskušenie v romane F.M. Dostoevskogo «Idiot». Hans Holbein nuoremman «Kuollut kristus» - taulun ekfrasis kiusauksen ilmentymänä F.M. Dostojevskin romaanissa «Idiootti».

Pro gradu -tutkielma, 68 sivua

Kevät 2014

Tutkielmassa tarkastelen Hans Holbein nuoremman «Kuollut Kristus» -taulun ekfrasiksen ilmenemismuotoja Fjodor Dostojevskin romaanissa «Idiootti». Pyrin selvittämään ekfrasiksen ilmenemismuotoja romaanissa, ja miten ekfrasis vaikuttaa henkilöhahmojen luonteenpiirteiden muotoutumiseen. Hypoteesini on, että «Kuollut Kristus» -taulun ekfrasis toimii romaanissa kiusauksen symbolina, ja että taulun kautta romaanin henkilöhahmot kokevat uskonsa tulevan koetelluksi. Esitän, että taulun tulkinnan kautta avautuu kirjan henkilöhahmojen perimmäinen arvomaailma. Tämä arvomaailma määrittää myös heidän luonteenpiirteitään, joihin romaanin myöhempi kerronta nojaa.

Tutkielmalle asetettujen kysymysten ratkaisemiseksi olen esitellyt työssäni laajasti «Kuollut Kristus» -taulun tutkimusta ja analyysia. Aiempaan tutkimukseen nojaten pohjustan ja kontekstoin maalauksen ideamaailmaa. Tämän jälkeen esittelen Dostojevskin «Idiootti» -romaania koskevaa aiempaa tutkimusta, jotta lukija voi muodostaa käsityksen Holbeinin taulun funktiosta romaanissa. Teoreettisena perustana työlleni toimii ekfrasiksen tutkimusperinne, johon nojautuen esittelen tutkimuksen kannalta relevantit ekfrasiksen piirteet. Ekfrasiksen yleisominaispiirteiden ja ilmenemismuotojen säännönmukaisuuksien lisäksi esittelen uskonnollisen ekfrasiksen teorian, sillä taulun kristillinen aineisto määrittää monilta osin aiheet, joita taulun näkevät henkilöhahmot käsittelevät.

Työn analyysiosassa keskityn tutkimaan teoksessa kaksi kertaa esiintyvän ekfrasiksen. Molemmissa tapauksissa käsitelen ekfrasista itsenäisenä kokonaisuutena. Analysoin ekfrasikset niin kuvailun kuin kerronnankin näkökulmasta ja selvitän, miten nämä ilmenemismuodot vaikuttavat henkilöhahmojen tajunnan ja alitajunnan ilmenemiseen sekä henkilökuvien muodostumiseen heidän uskonsa näkökulmasta. Tämän lisäksi ekfrasiksen lähiluku mahdollistaa taulun ja taulun sanallisen esityksen vertailun, jonka pohjalta on mahdollista nähdä kuvataiteen ja kirjallisuuden ilmaisukeinojen erot.

Tutkimuksessa osoitan, että «Kuollut Kristus» -taululla on monisyinen ja symbolinen luonne. Analyysin pohjalta voi todeta, että romaanin henkilöille taulun näkeminen ja heidän tulkintansa maalauksesta toimivat taitekohtana heidän henkilökuviansa muodostumisessa ja ilmentävät heidän perimmäistä luonteenlaatuaan.

Avainsanat: ekfrasis, todellisuusefekti, kiusaus, Dostojevskij, Holbein

Содержание

1 Введение.....	1
1.1 Материал и ход работы.....	1
2 «Мертвый Христос» -- параллели между Гольбейном и Достоевским	5
2.1 «Мертвый Христос» Гольбейна.....	5
2.2 Роман «Идиот» и «Мертвый Христос» Гольбейна в романе.....	10
3 Экфрасис.....	15
3.1 Определение и предмет изображения	15
3.2 Свойства экфрасиса.....	18
3.3 Виды экфрасиса.....	20
3.4 Эффект реальности.....	22
3.5 Структурно-смысловая модель экфрасиса	23
3.6 Смысловая классификация экфрасиса.....	24
3.7 Религиозный экфрасис	28
3.8 Испытание в православной религии	31
4 Экфрасис картины «Мертвый Христос» в романе «Идиот»	32
4.1 Экфрасис князя Мышкина	32
4.1.1 Диалогический экфрасис как попытка спасения души	38
4.1.2 Намерение как действие.....	41
4.2 Экфрасис Иполлита Терентьева	47
4.2.1 Описание как установка к прочтению	48
4.2.2 Интерпретация как поток подсознания	53
5 Заключение.....	58
6 Список источников	61
7 Приложения.....	64

1 Введение

Для творчества Федора Михайловича Достоевского на всем его протяжении были свойственны напряженные философско-этические и религиозные искания. В этом смысле роман «Идиот» (1868-1869) не является исключением. Главным замыслом романа было изобразить вполне прекрасного человека. Достоевский создает князя Мышкина - князя Христа который является миру и тем самым поднимает проблематику веры в Иисуса Христа во всех ее аспектах – от спасительной силы добра и красоты до воскресения. В романе, где центральное место занимает картина Ганса Гольбейна младшего «Мертвый Христос», тема кризиса веры выходит на первый план. Полотно «Мертвый Христос» - символ этого кризиса. В христианской религии кризис веры и испытание ее стойкости постигаются, как правило, через искушение. Целью данной работы является проанализировать роль картины «Мертвый Христос» в романе «Идиот» и показать ее функцию как предмета искушения для интерпретирующих эту картину в романе героев. Я предполагаю путем «медленного, пристального чтения» (close reading) подробно исследовать способы воспроизведения картины в тексте романа, выявляя сходства и различий картины и ее описания (экфрасиса). Я исхожу из представления, что анализ понимания и восприятия полотна Гольбейна героями поможет понять их внутренний мир и мировоззрение. Гипотеза данной работы заключается в том, что «Мертвый Христос» является для ее интерпретаторов (Мышкина и Ипполита) искушением, которое порождает в них колебания чувства веры. То есть моя задача через анализ экфрасиса в романе показать ключевую роль картины Гольбейна «Мертвый Христос» в романе Достоевского «Идиот».

1.1 Материал и ход работы

Материалом моего исследования являются картина Ганса Гольбейна младшего (далее Гольбейн) – «Мертвый Христос» и экфрасис этой картины в романе Достоевского – «Идиот», поскольку меня заинтересовало то, что смысловой заряд этих произведений, который необычайно силен сам по себе, усиливается, если рассматривать оба эти

произведения вместе. С одной стороны, здесь очевидна последовательность: Гольбейн написал свою картину в шестнадцатом веке, а Достоевский свой роман, где он «воссоздал» картину Гольбейна, через триста с лишним лет, что логически объясняет восприятие «Идиота» через «Мертвого Христа». Как отмечает Кай Микконен (Mikkonen 2005:233), картине Гольбейна отведено центральное место в романе, и в идейном мире произведения полотно выходит на первый план. Станным является тот факт, что картина Гольбейна практически всегда трактуется через призму романа Достоевского. При анализе картины как самостоятельного произведения, мало кто из исследователей не ссылается на её трактовку Достоевским.

История создания этих работ очень похожа, а вернее похожи эпохи их создания. Оба произведения создавались в переломные моменты истории. Картина Гольбейна была написана во времена Реформации и иконоборческих настроений. Роман Достоевского писался в Европе, где на тот момент активно обсуждалась книга историка Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса» (1863), в которой он пишет биографию Иисуса Христа-человека, делая попытку «изобразить его человеком здравого смысла и по преимуществу человеком практическим» (Ренан 1991: 13), и как отмечает Татьяна Касаткина, картина Гольбейна и роман Достоевского «создаются в момент начала очередного витка 'атаки на Христа'» (Касаткина 2006: 155).

В рамках этого исследования, меня интересует роман «Идиот» именно с точки зрения непосредственной связи его с картиной Гольбейна «Мертвый Христос». Необыкновенно выразительный и многогранный художественный образ Гольбейна приобретает в интерпретации Достоевского необычайно широкую и полифоничную трактовку. По Бахтину, «сущность полифонии именно в том, что голоса [...] остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка [---], в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли» (Бахтин 2002: 13). Полифония словесного воплощения полотна открывает новые возможности для восприятия картины. Трансформация визуальной образности в словесную форму, на мой взгляд, формирует модель восприятия художественного образа Гольбейна через действующих лиц произведения, отображая в полной мере свойственную Достоевскому многоголосность. Я утверждаю, что толкование и

понимание картины героями исполняет функцию раскрытия их внутреннего мира, после чего герои обретают окончательные характеристики, от которых дальнейшее повествование отталкивается.

В первой главе будут представлены материалы предшествующих научных исследований и аналитических трактовок картины «Мертвый Христос» как самостоятельного произведения. Основываясь на аналитических работах Юлии Кристевой (Kristeva 1998), Михаэля Продгера (Prodger 2003, [www](#)), Михеля Онфрея (Onfrey 2006, [www](#)) и Татьяны Касаткиной (Касаткина 2006) будет освещена проблематика картины Гольбейна и понимание полотна современными специалистами в противовес видению его современниками Достоевского. Представив картину и ее различные трактовки, я представлю работы, непосредственно касающиеся анализа роли этой картины в романе Федора Михайловича Достоевского в контексте его идейной проблематики. Здесь моими главными источниками будут труды Сары Янг (Янг 2001), Зинаиды Маленко (Malenko 1961), Барбары Фистер (Fister 1996, [www](#)), Игоря Евлампиева (Евлампиев 2001, [www](#)) и Татьяны Касаткиной (Касаткина 2006).

Во второй главе я представлю теоретическую основу трансформации визуальной образности в словесное представление. Такой вид трансформации называется экфрасис. Анализ многообразия этого термина и связанных с ним категорий даст нам инструментарий для исследования фрагментов текста романа, в которых появляется картина. Теория экфрасиса, представление его структуры и смысловой классификации излагается с опорой на труды Елены Яценко (Яценко 2006, Яценко 2010), Нины Брагинской (Брагинская 1977, Брагинская 1994), Юрия Шатина (Шатин 2004) и Марии Рубинс (Рубинс 2003). В моем анализе будет так же использована теория жанровой разновидности экфрасиса Нины Меднис (Меднис 2006) в связи с пониманием религиозного экфрасиса как жанрового подвида. Для анализа истории экфрасиса и его теории будут использованы научные исследования также и других авторов: Анны Холлстен (Hollsten 2003), Кайя Микконена (Mikkonen 2005), Уильяма Митчелла (Mitchell 1994) и авторов сборника «Экфрасис в русской литературе: труды лозаннского симпозиума» (Геллер 2002). Теоретический метод Ролана Барта, называемый эффектом реальности (Барт 1989), при помощи которого мне хотелось бы выявить отличие картины как произведения искусства от ее словесного описания (экфрасиса), так же будет представлен.

В теоретической части анализа также будет пояснено понятие искушения, в той степени, в которой это понятие касается данного исследования. В данной работе, термин *искушение* трактуется в соответствии с определением его «Полным православным богословским энциклопедическим словарем» (ППБЭС 1992).

Аналитическая часть моей работы будет разделена на два основных раздела. В каждом разделе будет проанализировано появление картины как отдельного и самостоятельного целого, так и ее воздействие на персонажей задействованных при каждом ее появлении. В анализе будут выявлены особенности проявления экфрасиса и его свойства, а так же элементы выявляющие внутренний мир действующих лиц романа и формирующие их образ и характер.

2 «Мертвый Христос» -- параллели между Гольбейном и Достоевским

В этой главе я хочу рассмотреть литературные изыскания на тему романа Достоевского «Идиот» и картины Гольбейна «Мертвый Христос» в структуре этого романа. Прежде чем перейти к картине в структуре романа, я представлю научные заключения по картине Гольбейна как отдельного целого в контексте времени и личности автора, поскольку нельзя понять место картины в произведении, не понимая природы и идеологической нагрузки самой картины.

2.1 «Мертвый Христос» Гольбейна

В ходе изучения материалов, касающихся картины Гольбейна, я сталкивался с различными версиями названия этого произведения. Эту картину, написанную в 1522 году, называли по-разному: «Труп Христа в могиле», «Смерть Иисуса Христа», «Христос в гробовой нише, Христос в могиле». В дословном же переводе в каталоге музея изобразительных искусств города Базеля она значится как «Тело мертвого Христа в могиле», но самое распространенное название этой работы Гольбейна всё же – «Мертвый Христос», его я и буду использовать в моей работе. Интересно заметить, что впервые картина была занесена в инвентарный список под названием «Мертвый человек», Ганса Гольбейна, маслом по дереву. Форма картины не стандартна, высота составляет 30,5 см, ширина 200 см, эти параметры соответствуют размерам и форме гроба взрослого человека. Рама картины представляет собой очертания гроба с тяжелой, массивной крышкой на которой написано «Jesus Nazareus Rex». Надпись «Jesus Nazareus Rex» была добавлена уже позже и не самим Гольбейном» (Prodger 2003, www) (Приложение 1,2 и 3).

Картина Гольбейна очень многогранна и может интерпретироваться зрителями по-разному. В своей статье «The word made flesh» Михаэль Продгер отмечает терзающий реализм этой

картины. Продгер описывает изображенное на картине тело следующим образом: «Rigor mortis has set in, the hands and feet still claw in their death agony, the mouth and eyes remain open. Muscle tone has begun to collapse and the flesh has taken on the green hue of putrefaction (forensic examination has put the degree of corruption as being consistent with a three-day-old corpse – Christ’s three days and three nights in the tomb). The man is not handsome, his body is not beautiful [---]. This is unequivocally not a body at peace but a human corpse in an unquiet grave –it is painting as post mortem. [---] The pierced hand, feet and flank identify the man as Jesus but oddly for a work of such uncompromising realism there are no punctures left by the crown of thorns nor marks from the scourging.» (Prodger 2003, www.) Для Продгера «Мертвый Христос» – констатация смерти во всей суровости. Отсутствие красоты и наличие физиологических признаков разложения тела свидетельствуют о жесткости в применяемых манерах изображения. В статье-обзоре «Massage from the master. Holbain in England» Михел Онфрэй трактует эту картину как «материальное видимое свидетельство»: a dead body, a corpse – motionless for all eternity. But take a look at his face. This corpse doesn’t look as dead as all that. The mouth open, eyes too, you might just be able to hear, at least in a virtual sense, the final breath; you might guess the presence of the Holy Spirit. The viewer sees Christ seeing: he might also perceive what death has in store, because he’s staring at the heavens, while his soul is probably there already. No one has taken the trouble to close his mouth and his eyes. Or else Holbein wants to tell us that, even in death, Christ still looks and speaks. Perhaps. (Onfray 2006, www.) Именно неоднозначность трактовки и полифония этой картины и порождает столь большой к ней интерес.

По поводу разной интерпретации картины Гольбейна «Мертвый Христос» Татьяна Касаткина в своей статье «После знакомства с подлинником» (Касаткина 2006) пишет, что картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» объясняется динамикой картины, где на первый план выходит изображение начинающегося движения. Касаткина обращает внимание на то, как влияет ракурс просмотра картины на её восприятие, так как развеска картин в музее постоянно меняется. Например, если с ракурса старой развески (когда картина была расположена над тремя другими картинами в верхнем ряду) мы видим, что: «тело [---] как бы расслабляется и обмякает [---] закатившийся глаз остается мертво застывшим, скрюченная рука и странно изогнутые плечо и шея производят лишь впечатление растерзанности, [---] плечо и шея, словно искривленные [---] все представляются застывшими, простертыми на нижней

плоскости «гроба». (Касаткина 2006: 158.) При взгляде на картину при нынешнем размещении её в музее, картина находится на уровне глаз зрителя и по мнению Касаткиной впечатление значительно меняется. Как пишет Касаткина «тело не только и не столько исхудало, сколько страшно, неимоверно, до судороги *напряжено*. Мышцы словно окаменели в некоем усилии. [---] Сильно поднято над плоскостью дна гроба [---] изогнутое плечо и странный [---] разворот головы начинают осознаваться как *движение*, начало поворота и *подъема*. [---] Глаз — вместо закатившегося и мертвого и не закрытого по смерти — предстает только что бессознательно раскрывшимся, когда заведенный под веко зрачок начинает, с первым пробуждением сознания, медленно возвращаться на свое место.» (Касаткина 2006: 158.)

Так же я хотел бы упомянуть о двух наблюдениях, сделанных созерцателями этой картины при ее старом расположении в музее Базеля. Во-первых, Н.М. Карамзиным, который описал картину в «Письмах русского путешественника» (1790-1799), откуда картина «Мертвый Христос» и стала известна широкой публике России XIX века, и откуда, по всей вероятности, так же и Достоевский узнал о её существовании. Карамзин пишет: В Христе, снятом со креста, не видно ничего божественного, но как умерший человек изображен он весьма естественно. По преданию рассказывают, что Гольбейн писал его с одного утопшего жида. (Карамзин 1980: 151-152.) Во-вторых, Анной Григорьевной Достоевской, женой писателя, в её «Воспоминаниях» (1867): «Здесь, во всем музее, только и есть две хорошие картины: это Смерть Иисуса Христа, удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас [---] Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате». (Достоевская 1987: 186.)

Карамзин и Достоевская, смотревшие на картину Гольбейна снизу, так как в то время в музее Базеля она висела высоко на стене, констатируют фактическую, статическую смерть Христа

Спасителя. в романе «Идиот», как мы покажем ниже, герои в основном тоже видят картину в ракурсе снизу. При прямом взгляде на картину, (Достоевский, стоя на стуле, смотрел на нее именно в ракурсе в котором она сейчас висит в музее) эффект будет иной. Онфрей и Продгер, рассматривая картину в этом ракурсе, интерпретируют ее по-разному, но оба отмечают её динамичность. Мнение Онфрея по поводу динамики картины сопоставимо с взглядами Касаткиной, хотя они подчеркивают разные проявления динамики и движения (если Онфрей замечает потенциальное дыхание, Касаткина обращает свое внимание на потенциальное движение головы и руки, как можно видеть в приведенных выше цитатах). Продгер, отмечая всю динамику происходящего, все же констатирует смерть Христа на кресте. Обратим внимание на подбор выражений, которые отображают динамику: *все еще в смертельной судороге* (still claw in their death agony), *тонус мускулатуры начал коллапсировать* (muscle tone has begun to collapse) и *труп во встревоженной могиле* (human corpse in an unquiet grave). Он описывает смерть не как свершившийся факт, а как искру, которая еще горит, но которая потухнет наверняка. Тонус мускулатуры находится в процессе трансформации, он коллапсирует, и именно этот факт и доказывает наличие динамики. Замечание Продгера *хотя руки и ноги все еще в смертельной судороге* (the hands and feet still claw in their death agony) идентичны наблюдениям Касаткиной: «тело не только и не столько исхудало, сколько страшно, неимоверно, до судороги напряжено. Мышцы словно окаменели в некоем усилии.» (Касаткина 2006: 158.) Различием между ними является лишь тот факт, что они видят разное направление потенциального развития – там где Касаткина в напряжении членов видит потенциал для развития, для Продгера судорожное состояние - последний всплеск который тушит искру.

Для полного понимания значения динамики картины Гольбейна обратим внимание на художественный прием выхода за пределы плоскости картины. В таком приеме делается попытка создания своеобразного «оптического обмана», где изображенное на картине нарушает предел фронтальной плоскости картины (например волосы или рука свисают за плоскость гроба) (Приложение 2 и 3)). Такое нарушение границ обозначает соединение реального и изображенного на картине миров. Этот прием Гольбейн использовал и в других своих работах, и часто, именно на нем, исследователи заостряют внимание при анализе картины. Помимо самого приема выхода за пределы плоскости картины, Касаткина так же акцентирует внимание на динамику тела Иисуса Христа и как она проявляется в зависимости от ракурса просмотра этой картины: «За пределы передней плоскости картины выходят

волосы и кисть правой руки. При взгляде снизу, это вместе со странным поворотом головы, производит дополнительное жуткое впечатление начинающего валиться на вас мертвеца. При взгляде прямо видно, что тело вполне устойчиво. Оказавшиеся за краем картины волосы, разделившиеся на пряди, спадающие почти отвесно вниз, придают дополнительную динамику начавшемуся движению — *попытке подъема головы*, [---]То, что представляется снизу скрюченными пальцами мертвеца, при взгляде прямо являет собой совсем другую картину. Словно, прежде расслабленные (или скрюченные), пальцы напряглись и начали *собираться* (или выпрямляться) — но, во всяком случае, *напрягаться* и *упираться* в край гроба. Замечаешь в этот момент и странные складки, морщины гробной пелены, словно сбившейся чрезвычайно характерно вдоль тела от начавшегося движения, но под кистью правой руки — прямо-таки со скрещенной напрягшимися пальцами». (Касаткина, 2006: 158-159.) На динамику тела обращает внимание также и Юлия Кристева (Kristeva 1998). По её мнению, через прием выхода за пределы плоскости картины, автор создает впечатление, что тело вот-вот перевернется и упадет на зрителя.

В пятой главе, «Ганс Гольбейн младший: Мертвый Христос», своей книги «Черное солнце» (Kristeva 1998), Юлия Кристева интерпретирует произведение Гольбейна с помощью методов психоанализа. Она обращает внимание на «композиционное деяние» Гольбейна, подразумевая под этим термином одиночество, которому он подвергает Христа. Именно «композиционным деянием» Гольбейн придает картине большую меланхолическую нагрузку, а не только изображением страданий Христа. Как отмечает Кристева, Гольбейн на своей картине воспроизводит страдания Христа со всей суровой реальностью, акцентируя это тройственностью линий (закинутая голова, расположение ног и стигмата на правой руке) и цветовых элементов (серый, зеленый и каштановый). По словам Кристевой, Гольбейн композиционно (расположение тела над зрителем, в одиночестве, отделенного он всех) отрезает Христа от бытия. Он изображен как брошенный Отцом, отрезанный от мира и без надежды на загробную жизнь. Патетика Гольбейна именно в очеловечивание Христа, упрощение доведено до апогея, что выражается исчезновением нимба. Гольбейн, изолируя и упрощая, идет против традиционного изображения Христа после распятия. Он заметно отличается этим от своих современников. Например, изображение распятия на изенгеймском алтаре (1512-1515) Маттиасом Грюневальдом (Приложение 4), так же отображает мучения Христа. Кристева замечает что мученичество здесь изображается с помощью конкретных признаков жестокости: тернового венца, распятия на кресте, многочисленных ран и гниения

тела. Готический экспрессионизм достигает вершины изображения страдания, но Христос Грюневальда не в одиночестве, присутствие Святой девы Марии, Марии Магдалены и других библейских личностей придает элемент сострадания. Как отмечает Кристева, состраданию Грюневелда Гольбейн противопоставляет личное человеческое страдание. Предшественником анатомического изображения «Мертвого Христа» Гольбейна называют «Мертвого Христа» Андрея Монтењи (Приложение 5). Как считает Кристева, на картине Монтењи стопами к зрителю размещенный Христос впечатляет жестокостью, достигающей непристойности, но все равно присутствие женщин в верхнем углу картины придает ощущение сочувствия. А выразительность Гольбейна именно в минимализме и потенциале возможности. Его мертвый Христос не обещает ничего - ни смерти, ни воскрешения, а только гармонию и баланс. (Kristeva 2000: 137-156.) Выше представленный художественный образ «Мертвого Христа» Достоевский берет как основополагающий образ для своего романа «Идиот».

2.2 Роман «Идиот» и «Мертвый Христос» Гольбейна в романе

В литературной критике роман «Идиот» иногда характеризуют как дефектный шедевр – неудавшийся эксперимент, в котором Достоевский пытается создать образ положительно хорошего человека, но вместо Христа спасителя, создает образ подрывающий веру в добро (Fister 1996, www). Роман «Идиот» – это роман идей, которые Достоевский хотел донести до читателя. Отсутствие структурированного сюжета и последовательной мотивированности характеров, по словам Янг (Янг 2001: 29), только подчеркивает тот факт, что Достоевскому было важно донести эти идеи, независимо от их формы. Одной из таких идей была идея, полученная им на фоне впечатления от созерцания картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос». Как уже было сказано выше, картина Гольбейна «Мертвый Христос» занимает центральное место в романе «Идиот». Картина, которая «у иного может и веру отнять» (8, 182), как и роман в целом поднимает вопрос воскресения Христа. Как отмечает Евлампиев «проблема смерти и посмертного существования человека постоянно присутствует на страницах произведения Достоевского и непосредственно отражает наиболее важные принципы его мировоззрения» (Евлампиев 2001, www). На картине тело Христа-человека

отдано на растерзание смерти, а в романе - человек-Христос, в попытке противостоять добром целому миру, проигрывает свою битву и становится «идиотом». Лейтмотив романа – страдание (Malenko 1961: 243), раскрывается посредством борьбы красоты (которая, по утверждению Мышкина, спасет мир) и смерти (которая отнимает веру).

В своей статье «Картина Гольбейна «'Христос в могиле' в структуре романа 'Идиот'» Сара Янг (Янг 2001) разделяет роман на три части: а) первая часть романа, в которой определяется миссия князя Мышкина по спасению Настасьи Филипповны, б) средняя часть, где отображаются периферийные предметы по отношению к главному сюжету, и в) заключительная часть в которой отношения Мышкина и Настасьи Филипповны выходят на порог развязки. Примечателен тот факт, отмечает Янг, что переломным моментом между всеми тремя частями служит появление картины Гольбейна. Переломный момент после первого появления картины, по Янг, очевиден – покушение Рогожина на Мышкина, его первый припадок и последующий отъезд в Павловск как бы закрывает основную линию повествования. Второй раз картина появляется в конце «Моего необходимого объяснения» Ипполита Терентьева (после чего следует неудавшаяся попытка самоубийства), в преддверии получения Мышкиным писем Настасьи Филипповны от Аглаи, эпизод, который, по словам Янга, снова выводит основную сюжетную линию на первый план.

По утверждению Янг (Янг 2001: 28-41), оба появления картины в романе не случайны, а значимость момента появления акцентируется совпадениями, предвещающими появления картины. Во-первых, в обоих случаях автор готовит читателя к появлению полотна, тематически выдвигая картину на первый план. Эстетические обсуждения картин Мышкиным в доме Епанчиных и этические и метафизические рассуждения князя о человеке, приговоренном к казни, в первой части предвещают первое появление «Мертвого Христа». Второму появлению полотна предшествуют многочисленные высказывания и толкования на тему утраты веры в Христа, которые готовят почву для рассуждений Ипполита о картине. Во-вторых, в обоих случаях, непременно, перед появлением картины, Рогожин и Мышкин говорят о Настасье Филипповне (помимо этого Рогожин и Мышкин оказываются наедине, только в момент, когда они бодрствуют над телом Настасьи Филипповны в самом конце романа). Третьим совпадением, Янг отмечает схожесть состояний Мышкина и Ипполита после созерцания картины. После посещения дома Рогожина и покушения Рогожина на

жизнь князя (физическая угроза) мы фиксируем взволнованное и смешанное состояние Мышкина, в случае же появления картины в романе второй раз, Парфен является во сне Ипполиту, тем самым подталкивая его на самоубийство (метафизическая угроза). Как утверждает Янг - эстетический шок и сам Рогожин порождают насилие. Касаткина (Касаткина 2006) допускает, что пребывание, как Мышкина, так и Ипполита на «пороге» смерти (но все же не переступив его), может указывать на картину и пребывание Христа на том же самом «пороге», который Он, в том же самом смысле, не пересекает – Он не умер, но воскрес.

Рогожин, как постоянный созерцатель картины (она висит у него дома) олицетворяет собой результат утраты веры, воплощая в себе другую мысль Достоевского (которую он позже развил в своём романе «Братья Карамазовы»), что, если Бога нет, то все дозволено. Результатом такой вседозволенности и становится убийство Настасьи Филипповны. Маленко (Malenko 1961: 249) утверждает, что также как и картину, Рогожин оставляет Настасью Филипповну «за собой», тем самым определяя, «что место, где покоится картина, станет местом вечного успокоения Настасьи Филипповны» (Янг 2001: 34). Параллель портрета Настасьи Филипповны и картины Гольбейна отображается через пронизательное и пророческое видение этого портрета многострадальным Мышкиным, который, по словам Маленко (Malenko 1961: 244) видит ее внутреннее страдание, но не может ей ничем помочь, также как он не сможет спасти ее и от покушения Рогожина, тем самым не выполнив миссию спасителя. Именно в этом, Янг видит основу неприязни Мышкина к полотну Гольбейна.

Причина, по которой князь Мышкин не выносит вида картины кроется в том, что на картине изображен Христос-человек, подчиненный законам природы и физики как и он сам. Этот факт отсылает его к своей несостоятельности и утрате им самим задатков, которыми он обладал при своем первом прибытии в Петербург. Сара Янг обращает внимание на шестимесячный разрыв между первой и второй частями романа, охватывающим, по ее словам, наиболее важный период взаимодействия трех главных героев: Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны (Янг 2001: 29). Выведенные первой частью романа на первый план отношения, представляющие собой главную линию романа, прерываются вскоре после начала второй части романа. В этом свете умалчивание фактов приобретает значение активного отсутствия, оказывающее в дальнейшем огромное влияние на все стороны романа

(Янг 2001: 29). Значимость этих месяцев подчеркивается изменениями, которые происходят с Мышкиным и его характером.

За шестимесячный период пребывания в Москве, Мышкин входит в контакт с окружающим его миром и становится частью общества, посторонним которому он был ещё недавно. Если по приезду в Россию он обладал свойствами юродивого, что вызывало смех у окружающих, но смех одобрительный, то по возвращению в Петербург он утрачивает прежнее простодушие, сменив, по словам Фистер (Fister 1996, www), доверчивость на подозрительность. Мышкин осознавал эти изменения и сожалел о невозможности остаться далеко от людей, отношения с которыми сбивают его с пути. Созерцание «Мертвого Христа» (и покушением на него Рогожина) порождает в нем сознательное стремление к подавлению воспоминаний о московском периоде. Картина Гольбейна, от которой Рогожин потерял веру, является Мышкину, как искушение.

Ипполит Терентьев рассматривается в структуре романа как двойник князя Мышкина, несмотря на различие в их мировоззрении. Янг замечает, что устами Ипполита высказываются многие главные идеи Мышкина (красота спасет мир, времени больше не будет, приговоренный человек, смирение есть страшная сила, проблема верного выражения своих мыслей). Янг утверждает (Янг 2001: 28-41), что автор романа рассматривает Ипполита как второго проводника идей Мышкина. Она обращает внимание на второй треугольник романа, идеологическую связь между Рогожиным, Ипполитом и Мышкиным, которая, на мой взгляд, отражает всю полифонию и многозначность символа «Мертвого Христа» в структуре романа.

Ипполит, кроме Мышкина, единственный протагонист в романе, который высказывает свое суждение по поводу картины Гольбейна. Игорь Евлампиев утверждает даже, что «Достоевский высказал устами Ипполита свои собственные мысли и воспроизвел свое собственное впечатление от этой картины» (Евлампиев 2001, www). Трактую картину Гольбейна, Ипполит ставит под сомнение основополагающую идею христианства - идею воскресения.

Игорь Евлампиев в своей статье «Прогулка по кладбищу (Проблема посмертного существования в творчестве Достоевского)» утверждает, что суждения Ипполита и противопоставление им «веры и воскресения (и бессмертия) и убеждения в абсолютной смертности и тленности человека и его души» (Евлампиев 2001, www) не могут трактоваться как взаимоисключающие. По мнению Евлампиева, сомнения Ипполита затрагивают не столько возможность воскрешения и вечной жизни, которую он допускает, сколько именно суть и форму, и законы этой вечной жизни. Его сомнения относятся к «пониманию бессмертия и воскресения, которые провозглашены в каноническом христианстве — в понимании бессмертия, как вечной жизни в совершенном теле и в абсолютно совершенном, божественном мире» (там же). Он видит силу земного тления, «темную силу», могущественной и непобедимой и сомневается в возможности «светлой силы» окончательно одержать верх даже за гранью этого мира. Страх Ипполита, по словам Евлампиева, заключается именно в вере в воскресение и вечную жизнь. Будет ли она более совершенна, чем земное существование или именно вечная жизнь и есть триумф бездушной силы тления. (Евлампиев 2001, www.) Для Джеферсона Гатралла в его статье «Между иконоборчеством и тишиной: Репрезентация божественного у Гольбейна и Достоевского» (Gatrall 2001) размышления Ипполита отображаются следующим образом: сомнения Ипполита выливаются в утрату *значимости* воскресения Христа, как ценности самой по себе, при видении Его таким его последователями и реакции Христа на то, что его ждет, если бы Он мог Сам всё заранее увидеть. Касаткина (Касаткина 2006) подчеркивает особое значение картины для ее созерцателей, а именно Рогожина, Мышкина и Ипполита. Именно исследование функции картины для представления характера и идейного мира героев будет в центре анализа, к которому я перейду после представления ключевого теоретического понятия данной работы – экфрасиса.

3 Экфрасис

3.1 Определение и предмет изображения

В широком понимании экфрасис это вербальная репрезентация визуальной репрезентации (Heffernan 1991: 299) - словесное представление визуальной образности. Функция экфрасиса – быть связующим звеном между словом и изображением. Таким литературным термином можно назвать любую словесную репрезентацию одного вида искусства в другом, будь то кинематография, театральное искусство, музыка, скульптура, живопись, перформанс или танец. Своими корнями экфрасис уходит далеко в греко-римскую риторику и античную литературу.

Экфрасису приписывалась описательная функция внутри повествования которое он прерывал, тем самым создавая эффект отступления и выполняя эстетические функции. Его эстетическое предназначение подчеркивает и тот факт, что античный экфрасис выполняет функции риторического упражнения и образца оживляющего описания (Mikkonen 2005: 263). «В период античности слово экфрасис означало любые описания или оформления, как отступления от основной сюжетной канвы текста» (Рубинс 2003: 14). Таким образом, по словам Брагинской можно заключить, что в античности экфрасисом назывались «описания, включенные в какой-либо жанр т.е. выступающие как тип текста, имеющий самостоятельный характер и представляющий собой некий художественный жанр» (Брагинская 1977: 254).

Слово экфрасис образуется от греческих слов *ek* и *phrazein*. Префикс *ek*, означает 'от', 'из'. Глагол *phrazein* обозначает 'говорить', 'декларировать' или 'произносить' и имеет два основных толкования: «рассказывать до конца», «выражать полноту сообщения» или «выход, отклонение, то есть отступление от основного повествования» (Яценко 2006: 16). Как объясняет Роберт Ходель, экфрасис следует рассматривать в двух аспектах, на уровне (а) предмета и на уровне (б) повествования (Ходель 2002: 23). Приставка *ek* играет большую роль в определении: по аналогии с греческим глаголом *ἐκδιηγῶμαι* 'рассказать до конца', она

выражает полноту «сообщения», «описания» или «изложения», а по аналогии со словом *ἐκτροπή* 'выход', 'отклонение', 'посторонний путь', она обозначает «выход из» или «уклонение от чего либо». Как пишет Ходель, на уровне предмета, экфрасис может действовать как самостоятельное законченное целое, стремящееся к полноценному иллюстрированию и наглядности. На уровне повествования, экфрасис выполняет описательную функцию, получая свойства тропа (риторической фигуры), который по своей автономности и законченности получает свойства макротекста. (Ходель 2002: 23.)

На протяжении истории восприятие природы экфрасиса изменялось. Постепенно описательное поле экфрасиса оставляет в сфере своего описания и изображения лишь конкретные предметы - скульптуры, изображения и прочие подобные визуальные артефакты. Со временем данная категория «сужается до описания рукотворных объектов, то есть объектов второй реальности – храма, дворца, картины, чаши, щита, статуи и тому подобного» (Яценко 2006: 17). Формирование современного значения термина (модерного экфрасиса) можно отнести к началу XIX столетия, когда изобразительное искусство стало доминирующим объектом экфрасиса. Основополагающим материалом для этого послужил перевод произведения «Картины» Филострата Старшего сделанный в XVIII века на современные языки (Hollsten 2004: 63; Mikkonen 2005: 264). Произведение Филострата Старшего это «прозаическое сочинение, созданное во II или начале III в. н.э. аттицизирующим ритором из семьи, трое или четверо членов которой носили имя Филострат. Сочинение состоит из предисловия и описания (в форме беседы с юношами) 64 картин из частной галереи в Неаполе. В предисловии сообщаются обстоятельства возникновения этих описаний и содержится рассуждение о живописи». (Брагинская 1994: 275.) Именно в связи с «Картинами» Филострата Старшего современный экфрасис делает акцент на репрезентации изобразительного искусства в литературе.

По словам Джона Холландера (Hollander 1988), объектом экфрасиса могут быть как реальные, так и вымышленные произведения искусства. Классический экфрасис чаще обращался к воображению для создания оригинала описания, в то время как современному экфрасису, по Холлстен (Hollsten A, 2004, 64), свойственно рассматривать реальное произведение как объект. Это условное деление, по мнению Митчелла (Mitchell 1994: 157-158), не существенно, поскольку в случае с экфрасисом, описываемое и описание настолько

далеки друг от друга, что об описании реально существующего произведения не может идти речь.

Обсуждение экфрасиса в литературных кругах возобновляется в 50-годах прошлого столетия и развивается в классических работах о экфрасисе лингвиста Лео Спитцера (Spitzer 1962), исследователя взаимоотношений искусств Жана Хагструма (Hagstrum 1958) и историка искусств Светланы Алперс (Alpers 1960). В 60-х годах эту тему развивает представитель школы нового критицизма Мэррей Кригер (Krieger 1992). Именно Спитцер и Кригер ограничили объекты экфрасиса описанием визуальных видов искусств, преимущественно описанием в поэтических произведениях реально существующих картин. Другими словами, по Спитцеру и Кригеру, экфрасис -- это именно продукт художественной литературы. Здесь важно отметить, что экфрасис может создаваться и существовать не только в художественной литературе, но и в публицистических и научных текстах. Такой вид экфрасиса Яценко (Яценко 2006) называет *критическим экфрасисом*. Критический экфрасис это и музейный каталог, в котором описывается картина, и то, что изображено на этой картине, это и научная статья о живописи, где можно найти аналитическое описание, а также рецензия, учебное пособие и тд. Главное отличие художественного и критического экфрасисов связан с методом подачи информации читателю. Если художественный экфрасис «может быть как эксплицитным, так и имплицитным, то в научных и публицистических текстах экфрасис всегда эксплицитен, так как автор обязательно указывает его границы» (там же: 27). Проблематика эксплицитного и имплицитного в значительной степени открывается через понимание природы экфрасиса как репрезентации репрезентации – «описания второй степени» (Mikkonen 2005: 265-266).

Репрезентация -- это представление одного в другом и посредством другого. Понятие репрезентации тесно связано с понятием знака. «Знак [---] это нечто, что обозначает что-либо для кого-нибудь в определенном отношении или объеме» (Пирс 2000: 177) и тем самым, как и в случае со знаком, «феномен репрезентации задается отсутствием объекта презентации, то есть репрезентация возникает в силу отсутствия (в момент репрезентации) объекта, который она репрезентирует» (там же).

Экфрасис это не репрезентация презентации, это репрезентация репрезентации. В подтверждение данной констатации Сузи Франк высказывает мысль, что «экфрасис сродни жанру комментария, то есть он вторичен в двойном – или даже в тройном – смысле. Экфрасис не может существовать без объекта и не может заместить его, но в то же время он пытается поставить себя выше объекта и предвосхитить его» (Франк 2002: 35). Такого эффекта можно достичь посредством описания и только если «ритор не просто описывает, а изображает свои эмоции по поводу наблюдаемого произведения [---] описывает не столько само произведение, а скорее его воздействие» (там же). В связи с этим Кай Микконен (Mikkonen 2005: 282.) пишет, что в случае с экфрасисом акцент делается на интерпретацию, под воздействием которой экфрасис создается. Значение сдвигается за рамки картины и апеллирует к деталям и частям повествования которые находятся за рамками картины.

Говоря о знаке и репрезентации в случае с экфрасисом Юрий Шатин в своей статье «Ожившие картины: экфрасис и диегезис» отмечает что «живописное произведение [---] представляет собой иконический знак, поскольку предполагает сходство между изображением и объектом изображения [---] (и не только – К.Н.) достигает сходства между знаком и объектом, но аккумулирует в изображении слои предшествующего художественного опыта.» (Шатин 2004: 217.) Живопись является не только иконическим знаком создающим ряд вытекающих из него метафор, но и имеет свойство прерывать эту цепь, позиционируя себя как антиметафору. Именно антиметафоричная природа живописи создает ситуацию, в которой «экфрасис становится метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины, он принципиально не изобразителен, а референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями и включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцающего субъекта» (Шатин 2004: 217).

3.2 Свойства экфрасиса

Экфрасис это своего рода перевод с языка одного вида искусства (изобразительного, скульптуры) на язык другого вида искусства (литературы, музыки). Роман Якобсон называет

акт такого перевода межсемиотическим переводом или трансмутацией - интерпретацией вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем (Jakobson 1987: 434). В межсемиотическом переводе совершается перевод из невербальной системы знаков в другую систему знаков. Межсемиотический перевод обладает отличительными особенностями по сравнению с внутриязыковым и межъязыковым переводами. «Стратегии межсемиотического перевода выбирают самые важные черты переводимого текста и удаляют тот материал, который не подходит средству выражения» (Mikkonen 2005: 39) и тем самым исключают возможность «дословного» соответствия перевода переводимому. «Писатель не рисует картины, а напрягает фантазию читающего, его творческие способности, которые в свою очередь реализуют эстетическое созерцание литературного образа в формах его конкретизации (зрительной, слуховой). Следовательно, восприятие словесного текста, описывающего изображение, активизирует не «визуальную аппаратуру», не физические рецепторы, а «внутреннее зрение», производится интеллектуальная работа по созданию внутреннего образа». (Яценко 2006: 20.)

«Экфрасис переводит в слово не объект и не код, а восприятие объекта и толкование кода. [--] Это иконический образ не картины, а видения, постижения картины.» (Геллер 2002: 9-10.) Такой перевод ставит перед создателем вопросы несравнимые с копированием, хотя в обоих случаях применяются риторико-стилистические приемы. Такого рода перевод требует от автора в первую очередь координации чувствительного восприятия, поскольку физиология и психология литературы и живописи подвластны разным законам и тем самым у разных видов искусства разная логика и динамика проявления. У каждого вида искусства свои особенные средства выражения, которые должны быть учтены при трансформации.

В. Дж. Т. Митчелл акцентирует свое внимание на двойственном характере межсемиотического перевода в случае с экфрасисом: «Писатель переводит визуальный источник в словесную форму, из которой нужно реконструировать первоисточник» (Mitchell 1994: 164). Именно в двойственном характере перевода актуализируется роль читателя как вторичного субъекта, воспринимающего экфрасис. Читатель получает субъективный образ восприятия визуальной образности. Так как экфрасис является литературной единицей, то он и подчинен законам литературного описания изображений и соответственно наделен самостоятельными, независимыми от объекта описания, характером, композицией и

экспрессией. В такой трансформации проявляется вся парадоксальность экфрасиса: являясь в полной мере подчиненным словесному пространству и пытаясь отобразить и передать всю многогранность изображения, он в тоже время подчиняет изображение слову, делая невозможным развернутое восприятие визуального объекта. Брагинская выводит следующие законы свойственные литературному описанию изображений, которому подчинен экфрасис: «первый общий закон экфрасиса заключается в том, что всякое произведение в нем предстает совершенным. Здесь нет неудач, нет расхождения между замыслом и воплощением уже потому, что экфрасис замысел прочитал, иначе не было бы самого экфрасиса. С этим связано и второе свойство экфрасисов: они, как правило, однозначны. Третье свойство экфрасисов - стремление к самостоятельности.» (Брагинская 1994: 300.) По Микконену, экфрасис так же склонен к самоосознанию, поскольку это текст о другом тексте, который обсуждает, как другой текст создан, и какого эффекта можно достичь посредством данного текста. Экфрасис не имитация, а интертекстуальный подход к интерпретации. (Mikkonen 2005: 281.) Экфрасис, как литературный жанр, развивающийся и во времени и в пространстве, интерпретируя, оставляет простор для воображения.

3.3 Виды экфрасиса

Интертекстуальная природа экфрасиса зачастую определяет структуру создаваемого словесного представления. По Яценко, экфрасисы подразделяются на прямые и косвенные. К прямым экфрасисам можно отнести описание и обозначение визуального материального объекта. Косвенный экфрасис служит созданию (образа) словесной реальности, посредством привлечения (открыто или завуалированно) мотивов визуального произведения (Яценко 2006: 43). Валери Робиллард (1998) (Hollsten 2004: 66-67) отмечает значимость узнаваемости в случае, когда в текст вводится экфрасис. Узнаваемость имеет первостепенное значение и во многом играет определяющую роль в выборе манеры подачи визуальной образности. Робиллард делит экфрасис на три категории: описательный, атрибутивный и ассоциативный. Описательному экфрасису свойственно четкое описание объекта, в результате чего объект узнаваем. Главные требования к атрибутивному экфрасису это упоминание картины (например, в названии текста) и создание интертекстуальных аллюзий, посредством

упоминания жанра, имени автора произведения или стиля направленности произведения. Ассоциативный экфрасис имеет очень слабую связь с традиционным. Ограничиваясь упоминанием структуры визуальных произведений искусства, в целом, ассоциативный экфрасис возводит в степень экфрасиса уже сам факт их взаимоотношений. Описательный и атрибутивный экфрасисы относятся к прямым, ассоциативный экфрасис к косвенным. Степень сложности и масштабность взятая на себя экфрасисом во многом диктует элементы которыми экфрасис оперирует и какие компоненты он использует. Мария Рубинс в своей книге «Пластическая радость красоты: Акмеиз и Парнас» (Рубинс 2003), создает структуралистскую модель текста-экфрасиса.

По Рубинс (Рубинс 2003: 46-47), минимум обеспечивающий возможность существования экфрасиса, это наличие произведения искусства, текста (словесного проявления языка) и литературного произведения. Произведение изобразительного искусства переводится в литературную среду посредством словесной формы, тем самым экфрасис становится непосредственной частью литературной действительности, покидая действительность изобразительного искусства, сохраняя с ним лишь референтную связь. В понимании Рубинс, расширенный экфрасис может содержать упоминание о художнике, о художественной среде и материале, в котором художник работает, и о творческом процессе, в результате которого был создан художественный предмет, сам часто являющийся отображением какого-либо конкретного референта. Процесс трансформации, важный при создании экфрасиса, подчеркивается, если описываемое произведение искусства миметично, или отображает реальные исторические или мифические события. Рубинс так же отмечает, что в таких случаях актуализируется референтная природа произведения изобразительного искусства, которая состоит из непосредственного описания референта, его действительности и среды его существования, которые комментируют социальные, идеологические, политические или философские явления этого произведения.

Наличием дополнительной информации о референте и о естественной среде этого референта литературный текст связывает действительность уровня описания с реальным миром, находящимся за пределами искусства. В структуру словесного представления визуальной образности могут так же вводиться художник картины, писатель создающий экфрасис и даже читатель. Рубинс отмечает, что в таком случае художник, поэт и читатель «вовлечены в

процесс эстетического восприятия и осмысления, и каждый из них является критиком либо природного явления, либо искусства, созданного другим. Если экфразея является всего лишь эпизодом внутри какого-либо текста, равновесие вышеприведенной структуры нарушается дополнительными функциональными элементами: экфрасис может подспудно комментировать обрамляющий текст, объясняя или подвергая сомнению его посыл.» (Рубинс 2003: 47.) Таким образом, наличие выше упомянутых агентов актуализирует двойственность межсемиотического перевода (в понимании Митчелла), посредством которого самосознание и толкование экфрасисом самого себя выходит на новый уровень процесса эстетического осмысления. Понимание экфрасиса по Рубинс, отсылает нас к восприятию экфрасиса через категории референта, действительности и толкования его самим собой. Данные категории актуализируются и конкретизируются через понятие эффекта реальности.

3.4 Эффект реальности

Структуралист Ролан Барт в своей работе «L'effet de réel» (Барт 1994 391-400) называет эффектом реальности все «лишние» элементы и детали по отношению к структуре текста, которые, на первый взгляд, не обладают косвенной функциональной значимостью и не оправданы никакой функцией, нарушают порядок структуры и кажутся повествовательными излишествами, но которые все же составляют индекс, характеризующий героя или обстановку действия. По мнению Барта эти детали все же неизбежны, ибо они сродни описанию, а не структуре. Там где структуре текста свойственно схематизировать повествование и служить «проводником» по тексту, описание не стремится к выстраиванию ряда выборов и альтернативных возможностей и лишено целенаправленности. Описание это «явление сугубо дискурсивного (не референциального) плана» (ПЭ 2001: 1000) и выполняет риторическую роль и эстетическую функцию, где эстетические правила вбирают в себя правила референциальные. Другими словами, предмет описания не является объектом описания, а служит лишь основой, на которую, по словам Барта, «нашиваются жемчужины редких метафор, нейтрально-прозаический наполнитель, которым разбавлено драгоценное вещество символики» (Барт 1994: 396).

В реалистической традиции к эстетической задаче описания примешивается *реалистическое требование*. Это требование достигается посредством точности описания референта, тем самым выполняя, во-первых, функцию фокусировки внимания, во-вторых, уже фактом присутствия референта в описании мотивирует его наличие. Создается *референциальная иллюзия* - как только детали «непосредственно отсылают к реальности, они тут же начинают неявным образом означать ее» (Барт 1994: 399). По Барту, реальность противопоставляется правдоподобию. Прием создания эффекта достоверности противопоставляет правдоподобие и реальность: если правдоподобие нуждается в мотивировке, реальность неоспорима, она существует без всяких предварительных условий, и гарантируется одним лишь референтом.

3.5 Структурно-смысловая модель экфрасиса

Определив элементы включенные в экфрасис на уровне структуры, можно обратить внимание, основываясь на уже упомянутой выше статье Ю. Шатина «Ожившие картины: экфрасис и диегезис», на экфрасис как на риторическое образование базирующееся на соотношении иконического и символического типов знака.

В своем анализе экфрасиса Шатин отмечает, что экфрасис через свое «промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста» (Шатин 2004: 220). На уровне описания экфрасис срастается с повествованием, образуя с ним неделимое целое. Определяющими особенностями такого слияния являются: во-первых подвижное равновесие означающего (картины) и означаемого (персонажа) с дальнейшей возможностью меняться местами, что способствует последующему развитию сюжета, во-вторых наделяется свойствами, которые передаются от означающего к означаемому и которые зачастую сопровождаются отрицательными коннотатами, в-третьих процесс оживления (касательно моего исследования процесс появления) картины всегда связан со стремительным поворотом сюжета и связан с дальнейшей цепью событий. В связи с третьим пунктом важно обратить внимание на процесс появления - картина становится символом и зарождает ряд речевого акта – «чтобы

символ не просто был направлен в будущее, но формировал будущее сюжета, в речевой цепи текста должен возникнуть разрыв: в ряду информативного дискурса следует ожидать появления перформатива. Перформатив – "это принятая конвенциональная процедура, имеющая определенные конвенциональные результаты, включающая употребление определенных слов определенными лицами при определенных обстоятельствах", (цитирует Шатин определение Д. Остина.) Результатом любого перформатива является немедленное наступление определенного действия.» (Шатин 2004: 224). Выше представленные структурная и структурно-смысловая модели экфрасиса дополняют друг друга и открываются в полной мере через смысловую классификацию экфрасиса на основе трудов Яценко.

3.6 Смысловая классификация экфрасиса

Елена Яценко в своей статье «'Любите живопись, поэты...'. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» (Яценко 2010: 47-57) предлагает классификацию словесных выражений визуальных артефактов, основываясь на материале своей же диссертации «Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза» (Яценко 2006). Данная классификация подразумевает разделение на формальные и содержательные принципы описания.

Как отмечает Яценко (Яценко 2006), содержательные характеристики экфрасиса делятся на дескриптивные и толковательные. Дескриптивный экфрасис может быть буквально-описательный или психологический. Первый вид точно представляет внешний вид произведения как в плане содержания (сюжет, мотив, динамика) так и в плане формы (свет, тон, композиция). Психологический экфрасис отображает процесс и результат воздействия изображения на зрителя – акцент переносится с описания произведения на описание впечатления от произведения, которое в дальнейшем соотносится с имеющейся информацией о изображенном событии. Толковательный экфрасис, хотя и передает некоторые элементы представленные на картине, строится на интерпретации, через которую выявляется образно-смысловое содержание картины. Яценко замечает, что наглядность

описания уходит на второй план, подчиняя экфрасис выражению смысла и разъяснению изображенного. В толковательном экфрасисе зачастую создается «иллюзия экфрасиса» - рассказывается не сама картина, а тот, кто ее созерцает.

Как пишет Яценко (Яценко 2006: 44), к формальным характеристикам экфрасиса относятся: объем, референт, реальность референта в истории художественной культуры, атрибуция, описание одного или нескольких произведений, целостное или дискретное описание, встречается картина в тексте впервые или нет, автор и количество авторов. Далее основываясь на классификации Яценко (там же: 44-51) рассмотрим эти категории подробнее.

По признаку объема, экфрасисы разделяются на полные, свернутые и нулевые. Полный экфрасис содержит развернутую репрезентацию. Свернутый экфрасис по своей продолжительности краток и зачастую используется как мотивация для открытия других перспектив. В нулевом экфрасисе при отсутствии описания содержится указание на приуроченность реалий словесного текста к художественно-изобразительным явлениям. Нулевой экфрасис может быть как миметическим так и немиметическим. Миметический нулевой экфрасис делает акцент на общеизвестный референт, характеристики которого переносятся на художественные реалии словесного текста и зачастую несет изобразительную информацию. Немиметический нулевой экфрасис делает акцент на смысловой, историко-культурный посыл предмета, описательная часть характеристики в нем второстепенна - важен факт присутствия.

По референту, замечает Яценко, экфрасисы делятся на категории произведений изобразительного, неизобразительного, синтетического искусств и произведения, которые искусством не являются вовсе. В случае с моим исследованием ситуация проста, как уже следует из части представленного материала исследования, и тем самым категоризация неизобразительного, синтетического искусства и объектов, которые не являются искусством, будет опущена. Здесь так же замечу, что и в дальнейшем представлении классификации экфрасиса по материалам Яценко, элементы, не относящиеся к данному исследованию, будут опущены.

Экфрасисы с наличием или отсутствием референта в истории художественной культуры делятся на миметические и немиметические. Миметический экфрасис может быть как атрибутивным – явным, эксплицитным так и неатрибутивным – имплицитным, то есть скрытым. Атрибуция может происходить по автору и/или по названию произведения изобразительного искусства. Как утверждает Яценко, атрибуция по автору значительно ограничивает возможности интерпретации, тогда как атрибуция только по названию произведения дает большие возможности для толкования. Наличие одного или обоих элементов в любом случае привносит свой контекстуальный код, тем самым обогащая изобразительный аспект словесного образа. Неатрибутивный миметический экфрасис, соответственно, не содержит открытого указания ни на автора ни на название произведения. В таком случае создается определенная рецептивная установка, где «сначала в сознании воспринимающего выстраиваются «изобразительные» характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа» (Яценко 2006: 47). В таком понимании имплицитный экфрасис сродни реминисценции, которая вносит в текст произведения многозначность, новые значения и тем самым расширяет его смысловое пространство. По ходу текста, неатрибутивный экфрасис может перейти в категорию атрибутивного посредством экфрасиса «отстранения»; «герой «читает» изображение, то, что способен в нем понять или увидеть, не апеллируя к культурно-исторической памяти, либо делая это бессознательно, в результате чего явным становится его истинное «я», отношение к жизни, которое он, может быть, скрывает не только от окружающих, но и от самого себя» (там же: 47-48).

Яценко (там же: 50) пишет, что способ подачи экфрасиса может быть как цельным, так и дискретным. В цельном экфрасисе описание непрерывно и является органичной частью текста, в дискретном экфрасисе описание прерывисто, рассеяно на некотором пространстве текста, и чередуется с повествованием. По широте визуальной информации, экфрасис делится на простой и сводный. У простого экфрасиса объект описания проявляется через одно, четко атрибутированное произведение. Сводный экфрасис склонен оперировать изобразительными мотивами нескольких произведений одного автора или направления создавая некую выразительную модель на которую он ориентируется. По словам Яценко, формальное свойство классификации экфрасиса это время появления экфрасиса в повествовании – первичное или вторичное. Первичному экфрасису свойственно описывать

визуальный объект, вторичный экфрасис повторяет, продолжает или расширяет ранее упомянутый экфрасический мотив. (Яценко 2006: 43-52.)

В передаче смыслового посыла экфрасиса, по мнению Яценко (там же: 51), также важно авторство экфрасиса, так как через него передается мировоззрение и философия интерпретатора картины. Авторство может быть монологическим – когда описание и трактовка идет от лица одного персонажа текста, или диалогическим – изображение открывается через диалог или беседы двух или нескольких действующих лиц. Данный тип диалога в первую очередь выполняет дидактическую и посвятельную функцию. Определение диалогического экфрасиса Яценко заимствует у Брагинской, которая исследует диалогический экфрасис в своей статье «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» (Брагинская 1977) и развивает понятие и его понимание далее в статье «'Картины' Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением» (Брагинская 1994). По Брагинской, диалогический экфрасис, как понятие, это «беседа, включенная в художественное произведение, связанная с изображением и содержащая его описание» (Брагинская 1994: 281). Такого вида беседу можно определить как вопросно-ответный экфрасис, который по сути своей склонен к мифотворческому мышлению, «воспринимающему мир в категориях борьбы света и тьмы, своего и чужого, жизни и смерти и т.д., и поэтому строит миф и обряд на борьбе и споре, на состязании» (Брагинская 1977: 283).

Как считает Брагинская, диалогическому экфрасису присущи следующие признаки: Изображение таинственно и имеет скрытый смысл, который открывается и получает истолкование по ходу беседы:

1. собеседники подчинены определенным ролям;
2. партию экзегета исполняет(ют) посвященный в таинство, старший по положению, ученый, старик, мудрец, наставник, партию зрителя ведет юноша, младший, более легкомысленный и простоватый, профан, паломник и пришелец, ученик и неуч, а перед богом – смертный;
3. за эксегетом закреплено истолкование;

4. за зрителем - демонстрация неведения, недоумения, любопытства, восторга, непосвященности, наивности;
5. в беседе задаются вопросы, чаще зрителем;
6. иногда "наводящие", педагогические вопросы задаются экзегетом;
7. экзегет, как правило, один;
8. беседа включает зрительные императивы и оптическую лексику - термины, связанные со зрением, видением, призраками, чудесами, дивами и т.п.;
9. описание подчеркивает неотличимость изображенного и изображения;
10. в том или ином смысле изображение считается "живым", а в группе "вырожденных" текстов, в которых экзегет и изображение совпадают, мотив "живое искусственное" получает предельное выражение: изображение говорит;
11. жизнеподобие — почти исключительная характеристика мастерства художника;
12. все внимание и зрителя и эксегета сосредоточено не на художественном объекте, а на предмете изображения и на его вербализуемом, пересказываемом смысле, поэтому картина учит, наставляет, открывает жизненную, религиозную, философскую тайну, толкует миф;
13. изображение сакрально. (Брагинская 1994: 282.)

Сакральность в обозначении священного и религиозно-духовного противопоставляется профанации как чему-то искажающему и оскверняющему. Данное противопоставление открывается через жанровую принадлежность такого вида экфрасиса жанру религиозного экфрасиса.

3.7 Религиозный экфрасис

Понятие *религиозный экфрасис* это своего рода метадескрипция (Меднис 2006: 58) или жанровая разновидность категории экфрасиса, объектом описания у которой являются картины религиозной тематики. Религиозный экфрасис является своего рода «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем - принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» (Геллер 2002: 19).

Взаимосвязанность слова и живописи в случае, когда разговор заходит о картинах религиозного характера, получает определенную специфичность, так как и у религиозного текста и у произведения изобразительного искусства религиозной тематики общая тематическая база и оба апеллируют к одной единой духовной реальности, каждый выбирая свойственные себе средства выражения. Флоренский в своем труде «Иконостас» даже высказывает предположение о «равносильности иконы и проповеди: Иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха[---]не потому, что икона условно передает содержание некоторой речи, но потому, что и речь, и икона непосредственным предметом своим, от которого они неотделимы и в объявлении которого вся их суть, имеют одну и ту же духовную реальность.» (Флоренский 2001: 185.) Наличие огромной общей тематической базы у обоих средств выражения накладывает определенные требования в том смысле, что «чем ближе религиозное произведение искусства к слову, тем сильнее выражается в нем начало сакральности» (Меднис 2006: 59). Сакральность, породившая художественный источник религиозного экфрасиса, характеризует, в целом, сближение в тексте небесного и земного начал и придает тексту обращенный характер.

Как религии в целом, так и религиозному экфрасису свойственно стремление к постижению и толкованию объекта своего интереса. Такое постижение в случае с экфрасисом обыкновенно происходит посредством расширения как пространственных, так и временных границ постигаемого. Это направленно на «озвучивание» не визуализированного содержания и поиска как контекста так и подтекста, так как в «большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, – это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов» (там же: 65).

Первый момент восприятия, как правило, отмечается раздвижением пространственных границ изображенного на картине для создания контекста и противопоставления священного и земного. Так например писатель, прежде чем приступить непосредственно к экфрасису, постепенно подводит агента восприятия (и читателя) к объекту и выделяет описываемое из общего плана. Далее акцентируются «три важных момента: на сужение пространства с последующим его расширением в процессе созерцания полотна; на постепенный переход созерцающего из бытового ряда в надбытовой; и, наконец, на собственное преобразование

полотна в процессе его восприятия, в процессе соединения с ним» (Меднис 2006: 62-63). Помимо расширения пространственной границы, его раскрытие может иметь свойства стремления к прозрачности границы или вовсе к стиранию границы между полотном и созерцателем. В таком случае, мир полотна становится обращенным в сторону зрителя, а мир зрителя в пространство полотна. Таким образом создается эффект присутствия и соучастия, и происходит «движение из предкартинного пространства в сакральное внутрикартинное «здесь» с последующим возвратом, отмеченным сменой точки зрения» (там же: 63).

Два других свойства расширения пространственных границ картины связаны с возможностью ввода в структуру описания элементов, контекстуализирующих как полотно, так и происходящее на нем. Во-первых, в структуру экфрасиса могут быть введены общие черты как географического, так и исторического «сакрального локуса Иудеи в целом» (там же), которые выводят описываемое на картине в свою естественную среду обетования. Такие вводы по своей специфике, как правило, каноничны и не отличаются особым разнообразием. Во-вторых, усиление живописного и словесного поля может создаваться «когда в текст [---] включается предание как фрагмент жизненного пространства создателя картины, но фрагмент не замкнутый в земном, а открывающий горизонты небесного, преобразующий и преображающий» (там же: 64).

Если говорить о временном расширении очертаний в случае с религиозным экфрасисом, то оно также приобретает свойства контекстуализирующего характера. Это происходит в связи с определенной «вербализацией избыточного, относительно внешнего живописного изображения, знания, которое, однако, незримо присутствует в полотне и благодаря этому актуализируется в сознании воспринимающего[---] в форме мысленной визуализации и сопряжения эпизодов священной истории.» (там же: 65.)

Религиозный экфрасис включает в себя свойства, отличающие его от других разновидностей экфрасиса. Таким образом, религиозный экфрасис «не только адекватная изображению его словесная визуализация (а именно КН) в большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение скрытых смыслов, подтекста» (Животягина, 2009:36). Усиление его эстетических

и выразительных составляющих происходит на уровне удвоения, расширения и стирания пограничных уровней, грани миров, а также отмечает и акцентирует внимание на моменте встречи художника и поэта на границе видов искусств. Для выявления религиозного материала в тексте и понимания проблематики сакральности, с точки зрения данного исследования, надо обратиться к понятию искушения.

3.8 Искушение в православной религии

«Искушение есть испытание, в котором раскрываются истинные свойства души человека – хорошие или плохие» (ППБЭС 1992: 973). По своей сути искушение это испытание грехом. Самому факту искушения предшествует помысел, переходящий в мысленное услаждение грехом. В результате услаждения исходит греховное желание, переходящее в испытание грехом – искушение. Сам Господь никого не искушает (поскольку Сам не искушается злом), Он только допускает искушение, от плоти человеческой или от дьявола. Искушение от плоти человеческой не стоит понимать исключительно в смысле телесного искушения. В это понятие входят все человеческие недостатки и испытания людей, противящихся истинному духу веры и чистого учения (там же).

По Православному учению, человек не должен искать искушения чтобы с ним не произошло падения, хотя именно искушение является средством нравственного совершенства. Человек должен ожидать искушения, поскольку испытание грехом неизбежно, но стараться не допустить его исполнения. Христианин должен стремиться изгнать искушение из сердца своего и стараться жить по воле Божьей, упражняясь в благочестии, не впадая в помысел смерти, не стремясь к «завоеванию небес» или довольствию самим собой (там же: 973-974). Основываясь на этом определении искушения «Полным Православным Богословским энциклопедическим словарем», мы будем анализировать экфрасис картины «Мертвый Христос» Гольбейна в романе Ф. Достоевского «Идиот».

4 Экфрасис картины «Мертвый Христос» в романе «Идиот»

Как уже выше сказано, картина Гольбейна «Мертвый Христос» занимает центральное место в романе Достоевского «Идиот». Экфрасис полотна появляется в романе дважды – впервые в четвертой главе второй части, когда князь Мышкин видит полотно в квартире Рогожина и второй раз, когда его описывает Ипполит в «моем необходимом объяснении» в четвертой главе третьей части романа. Эти два экфрасиса отличаются в значительной степени друг от друга, как по своей структуре, так и посредством выражения и воплощения экфрасиса в словесной форме на страницах произведения. Несмотря на эти различия, они полифоничны и служат для донесения художественного образа, который лежит в основе романа.

4.1 Экфрасис князя Мышкина

Первое упоминание картины Гольбейна в романе относится к визиту князя Мышкина к Парфену Рогожину (вторая часть, четвертая глава). В первом случае появления картины «Мертвый Христос» в романе «Идиот» речь, однозначно, идет о, так называемом современном экфрасисе с миметическим референтом, где объектом описания служит реально существующая известная картина известного художника. Посредством ввода произведения искусства с реальным историческим референтом в структуру текста актуализируется не только действительность произведения изобразительного искусства, но и связь его с действительностью миметического объекта который художник описывает, тем самым выводя природу и миметичность описания на первый план. Введенные элементы создают коммуникативный ряд между героями романа, описанной на картине действительностью, и ее проявлением.

Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со креста.[---]

— Да это... это копия с Ганса Гольбейна, — сказал князь (8: 181).

В описании упоминается форма картины (которая в случае с «Мертвым Христом» не стандартна, что во многом является определяющим ее свойством). Жанровая направленность произведения акцентирована через написание слова *Спаситель* с большой буквы, что определяет экфрасис как религиозный по своему смыслу, с вытекающим из этого духовным видением как высшем восприятии мира. Атрибуция по автору актуализирует тематические и интертекстуальные аллюзии, выводя героев романа на тему веры в Христа. Картина Гольбейна воспроизводится как прямой, простой атрибутивный экфрасис в чистом виде – с одним четко обозначенным произведением визуального объекта, с атрибуцией по автору произведения (название картины в романе не упоминается).

По признаку объема экфрасис в данном случае свернутый, так как непосредственное описание краткое. Как и свойственно свернутому экфрасису, данный экфрасис выполняет функцию мотивации для открытия других перспектив, а именно служит тематическим мостом для перехода к обсуждению темы веры:

— А что, Лев Николаич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в бога или нет? — вдруг заговорил опять Рогожин (8: 182).

Именно картина Гольбейна актуализирует для Парфена Рогожина тему веры. Если князь Мышкин во время непосредственного обсуждения картины не может понять к чему ты меня спросил: верую ли я в бога? (там же), для Рогожина эта связь естественна, так как он и прежде хотел спросить (там же). Здесь появление картины актуализирует в нем этот вопрос, который, видимо, в нем породило или окончательно закрепило это полотно. Именно внутренний образ и видение этой картины Рогожиным служит мотивировкой перехода к дальнейшей дискуссии.

В противовес свернутому свойству данного экфрасиса в описательной своей части, повествовательная часть экфрасиса дискретна и продолжительна: она растягивается на десять с лишним страниц. Картина Гольбейна присутствует в повествовании на уровне порожденного им религиозного мотива веры, практически до конца пятой главы второй

части. На протяжении данного экфрасиса картина Гольбейна получает свойства символа веры и символа ее испытания.

С дескриптивной точки зрения, содержательные характеристики экфрасиса «Мертвого Христа» в данном случае можно охарактеризовать как психологические, так как в экфрасисе отображено не столько непосредственно полотно Гольбейна, сколько интенсивный и эмоциональный эффект восприятия и его воздействия.

Описание в экфрасисе исходит от повествователя. Эмоциональный заряд отсутствует. Художественное описание по своей форме лаконично, до степени сходства с описанием картины в каталоге, достигая свойственной критическому экфрасису аналитичности. Свойственная религиозному экфрасису фокусировка внимания на картине, с упоминанием ее параметров, ее размещения и общей линии «экспозиции», предшествует непосредственному описанию изображенного на картине. Картина выделяется из общего плана, создавая впечатление посещения музейного зала: Вошли в большую залу. Здесь, по стенам, было несколько картин, всё портреты архиереев и пейзажи, на которых ничего нельзя было различить. (8: 181.) Фокусировка создается посредством предшествующего изображения общего плана стен с картинами, на которых ничего нельзя было различить (там же) и только странная форма картины над дверью обращает на себя внимание - странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту (там же). Отдельно стоит обратить внимание на место расположения картины на стене: она находится над дверью в следующую комнату (там же) - этот фактор усиливается еще и тем, что так как Рогожин шел немного впереди, князь за ним (там же) и князь Мышкин хотел пройти в дверь[---] но Рогожин вдруг остановился пред картиной (там же) можно определить, что оба находятся в непосредственной близости к картине и вынуждены смотреть на нее запрокинув голову вверх. Для созерцания картина представлена так, как она была размещена в экспозиции Музея искусств Базеля во времена посещения его Достоевским, и можно утверждать, что в данном экфрасисе действующие лица созерцают ее исключительно с того ракурса при котором создается впечатление падающего трупа (Касаткина 2006: 158).

Важно отметить, что в данном отрывке текста ни один из действующих лиц не смотрит на изображенное на картине (хотя и осматривают картину как предмет), их высказывания базируются на уже сложившихся у них в голове восприятиях. Так князь Мышкин, мельком взглянул на нее, как бы что-то припоминая, впрочем не останавливаясь, хотел пройти в дверь (8: 181), уклоняется от просмотра картины и возвращается к ней только после того, когда Рогожин возвращает его внимание на картину как на ценный, по своей стоимости, предмет. И в этом случае можно констатировать, что князь смотрит на нее оценивающе, и разглядывает именно ее достоинства как репродукции — *Да это... это копия с Ганса Гольбейна,* — сказал князь, *успев разглядеть картину,* — и хотя я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия (там же). Это можно заметить в его высказывании, которое акцентирует внимание на собственном воспоминании, что и подтверждается знанием автора оригинала, с которого «копия» Рогожина была сделана и того обстоятельства, что я эту картину за границей видел и забыть не могу (там же) как говорит князь. Эта констатация и оценка качества копии со стороны Мышкина свидетельствует о том, что увиденное на копии совпадает с ранее увиденным им в оригинале, то есть новой информации, как таковой, для него не несет. Третье высказывание Мышкина не так однозначно;

— На эту картину! — вскричал вдруг князь, под *впечатлением внезапной мысли*(курсив мой), — на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть! (там же: 182.)

Вышеупомянутый момент «разглядывания» картины Мышкиным можно привязать к его «внезапной мысли» (там же: 181), но в данном случае такое утверждение было бы ошибочным. Если сопоставить силу воздействия произведения Гольбейна на князя, так как он ее видел и забыть не может (там же: 182) с вопросом Рогожина - А что, Лев Николаевич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в бога иль нет?, -- задавая который он странно спрашивает и ... глядит (там же) и его же высказыванием а на эту картину я люблю смотреть, то неизбежно можно понять, что именно эти факты породили в Мышкине его «внезапную мысль», которую он высказывает не в свойственной ему манере – выкрикивая. От этой картины у иного еще вера может пропасть (там же) – эта мысль созревала в нем давно, но проявилась внезапно и, быть может, неожиданно для него самого в связи с тем фактом, что он усомнился в вере Рогожина, увидев как тот «странно глядит». Что касается высказываний Рогожина относительно его видения полотна, можно смело утверждать, что он тоже высказывает свою трактовку и восприятие картины обдуманно и взвешенно,

основываясь на внутреннем уже сложившемся образе, а не просто описывает ее в процессе созерцания.

Для Рогожина картина изначально является неатрибутивно-миметической, и только по ходу экфрасиса переходит в категорию атрибутивного экфрасиса, что указывает на тот факт, что погружившись в свое видение картины, он бессознательно высказывает свое суждение и облачает свое истинное «я» и отношение к жизни (Яценко 2010) во фразе пропадает и то (8: 182) в ответ на восклицание князя о том, что от этой картины у иного еще вера может пропасть (там же). Хотя князь и пытается смягчить свое восприятие высказывания Рогожина через фразу да что ты! Я почти шутил, а ты так серьезно! (там же), с этого момента за Рогожиным закрепляется роль безбожника и неверующего, что проявляется в значительной степени позже в тексте, когда Рогожин просит князя поменяться крестами. На эту опять новую странность (там же, 184) первая реакция Мышкина -- Зачем? Разве ты... (там же). Недосказанное сомнение Мышкина можно с большой долей уверенности трактовать как зачем тебе меняться крестами? разве ты веруешь?. В дальнейшем, сложившееся у Мышкина впечатление не сможет изменить ни братание с Рогожиным посредством обмена крестами, ни тот факт, что Рогожин лично отводит его для благословения к своей матери.

Видение картины Рогожиным -- это устоявшийся образ. Употребляемые в диалоге слова и обороты свидетельствуют о том, что его восприятие картины уже притупилось и Рогожин созерцает не ее, а созданный внутренний образ картины. Фраза — А на эту картину я люблю смотреть (там же: 182), выдает через противительный союз *а* (который выражает отношение противопоставления) его не любовь или нейтральное отношение к просмотру картин в целом, созерцанию этой картины которую он за собой оставил (там же, 181). Уровень погружения в созерцание художественного образа передается трехкратным усилением, если рассмотреть фразу —А на эту картину я люблю смотреть, — пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос (там же: 182) подробнее: *Помолчав* можно определить как уровень непосредственного сосредоточивания на образе; *пробормотал* - как нежелание или невозможность оторваться от созерцания; *точно опять забыв свой вопрос* - как полное погружение. Отмечу так же, что погружение Рогожина в сложившийся образ картины не означает непосредственного созерцания ее, так как его «созерцание» происходит когда он не может видеть картины вовсе.

Как уже отмечено выше, в момент, когда Рогожин обращает внимание князя Мышкина на картину, оба стоят в одном или максимум в двух шагах от двери в следующую комнату, над которой висит картина. Прежде чем задать Мышкину вопрос веруешь ли ты в Бога или нет (8: 182), Рогожин вдруг бросил картину и пошел прежнею дорогой вперед [---] (и КН) вдруг заговорил опять Рогожин, пройдя несколько шагов (там же), что свидетельствует о том, что весь мотивированный картиной диалог происходит, когда картина не может находиться в поле зрения Рогожина. Последний своим движением вперед как бы пересекает границу картины, погружаясь из предкатинного пространства в сакральное внутрикартинное, откуда и произносит свой вопрос о вере. Движение Мышкина вслед за Рогожиным происходит только в тот момент, когда Рогожин «погружается» в обозрение своего внутреннего художественного образа картины. Из этого следует, что обращенные к Рогожину слова -как ты странно спрашиваешь и... глядишь! (там же) относятся к взгляду Рогожина не на картину, так как он ее видеть не может, а на князя. Так же важно отметить, что в этот момент Мышкин может одновременно видеть и картину, которая мотивирует в Рогожине вопрос о вере, и *странно* глядящего Рогожина, так как князь сам следует за ним лишь позже и произносит суждение о странно вопрошающем и глядящем Рогожине имея и картину и самого Рогожина одновременно в поле зрения. В этот самый момент в видении Мышкина, Рогожин наделяется от картины свойством странности.

Свойство странности, относящееся к форме картины в начале экфрасиса, переносится сначала на настроение Рогожина; его настроение определяется как «странно-раздражительное». По ходу текста, «странность» передается от картины Рогожину со всеми вытекающими отрицательными коннотатами. Экфрасис начинается со слов «Над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме» (8: 181) и закачивается словами а какая, однако же, странная эта картина Гольбейна... (там же: 192). Между началом и концом данного экфрасиса, Рогожин или его действия отмечаются как странные еще четыре раза.

4.1.1 Диалогический экфрасис как попытка спасения души

Дальнейший разговор Рогожина и Мышкина подчинен закономерностям диалогического экфрасиса, где внимание сосредоточено не на предмете изображения, а на его вербализуемом пересказываемом смысле. Экфрасис в этой части диалога действует сродни комментарию к картине Гольбейна, фиксируя восприятие Мышкина во фразе да от этой картины у иного еще вера может пропасть! (8: 182). Эта фраза отображает всю экспрессию и эффект, который данная картина может породить в созерцателе. Ответ князя на вопрос Рогожина наделяет Мышкина ролью экзегетота, который посвящен в таинство изображения и за которым закреплено истолкование сакрального образа. Рогожину отведена роль легкомысленного, задающего вопросы непосвященного зрителя:

И к чему ты меня спросил: верую ли я в бога?

— Да ничего, так. Я и прежде хотел спросить. Многие ведь ноне не веруют. А что, правда (ты за границей-то жил), — мне вот один с пьяных глаз говорил, — что у нас, по России, больше, чем во всех землях, таких, что в бога не веруют? (там же)

Экфрасисом мотивированная дискуссия о вере получает свое истолкование через наблюдения князя:

Князь сошел одну ступень и обернулся

-- А насчет веры, -- начал он, улыбнувшись (видимо не желая так оставлять Рогожина) и, кроме того, оживляясь под впечатлением одного внезапного воспоминания, -- насчет веры я, на прошлой неделе, в два дня четыре разные встречи имел. (там же).

Далее Мышкин рассказывает четыре истории о своих встречах. В рассказе и толковании Мышкина проявляется во всей полноте структура и жанровая направленность религиозного экфрасиса со свойственным стремлением к постижению и толкованию объекта через озвучивание подтекста. Приводимые Мышкиным истории в полной мере отображают разные стороны духовного проявления и падения. Через эти истории он делает вывод о своем понимании веры в целом:

сущность христианства разом выразилась, то есть всё понятие о боге как о нашем родном отце и о радости бога на человека, как отца на свое родное дитя, -- главнейшая мысль Христова! [---] сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит [---] и вот мое заключение! [---] Есть что делать, Парфен! Есть что делать на нашем русском свете, верь мне! [---] Ну, да что!.. Прощай, до свиданья! Не оставь тебя бог! (8: 182).

Высказывания Мышкина в значительной степени адресованы к Рогожину. Имея дидактическую и поучительную функцию, данное заключение обращено как наставление учителя Мышкина ученику Парфену (здесь князь обращается именно по имени), и в значительной степени может трактоваться даже как «молитва» Мышкина за Рогожина через фразу «не оставь тебя Бог», которую он произносит прощаясь.

Диалог Рогожина и Мышкина в полной мере отображает и закрепляет за ними их роли: Мышкина как мудреца, Рогожина как профана; тем самым можно утверждать, что именно через экфрасис «Мертвого Христа» суждения и действия Мышкина приобретают свойства сакральности, а высказывания и действия Рогожина наделяются свойствами профанации.

Наделенный по ходу диалогического экфрасиса свойствами сакральности Мышкин символизирует сближение небесного и земного начал на уровне текста. Сакральность Мышкина в полной мере передается через описание начала его припадка эпилепсии. Через описание припадка и минуты ощущения, которая оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни (там же: 188), происходит осмысление последних минут Спасителя, только что снятого со креста (там же: 181):

Он задумался, между прочим, о том, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком [---] грусти, душевного мрака, давления, [---] с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось [---] Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды [---] В том же, что это действительно "красота и молитва", что это действительно "высший синтез жизни", в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. [---] Мгновения эти были именно одним только необыкновенным усилением самосознания [---] в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и

сознательно сказать себе: "Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!" [---] в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*. (8: 187-188.)

На уровне экфрасиса происходит конкретное наделение Мышкина свойствами Христа через подвижность означающего и означаемого. На уровне художественного текста, посредством слияния описания и повествования Христос и Мышкин меняются местами, тем самым происходящее с Мышкиным относится к описанию изображенного на картине, а изображенное на картине непосредственно относится к Мышкину, что во многом предопределяет дальнейшее развитие сюжета. Через экфрасис картины Гольбейна, замысел романа о воплощении в образе князя Мышкина идеи Иисуса Христа-человека получает свою конкретизацию.

Что касается Рогожина и наделения его качествами профанности, важно обратить внимание на четыре разные встречи, которые Мышкин имел. Из общего ряда четырех историй выделяется второй рассказ Мышкина, так как в случае с этим рассказом помимо Мышкина свое суждение, а точнее свое эмоциональное отношение, высказывает и Рогожин:

Два крестьянина, и в годах, и не пьяные, и знавшие уже давно друг друга, приятели, напились чаю, и хотели вместе, в одной каморке, ложиться спать. Но один у другого подглядел, в последние два дня, часы, серебряные, на бисерном желтом снурке, которых, видно, не знал у него прежде. Этот человек был не вор, был даже честный и, по крестьянскому быту, совсем не бедный. Но ему до того понравились эти часы и до того соблазнили его, что он наконец не выдержал: взял нож и, когда приятель отвернулся, подошел к нему осторожно сзади, наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: "Господи, прости ради Христа!" -- зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы.

Рогожин покатился со смеху. Он хохотал так, как будто был в каком-то припадке. Даже странно было смотреть на этот смех после такого мрачного недавнего настроения.

-- Вот это я люблю! Нет, вот это лучше всего! -- выкрикивал он конвульсивно, чуть не задыхаясь. -- Один совсем в бога не верует, а другой уж до того верует, что и людей режет по молитве... Нет, этого, брат князь, не выдумашь! Ха-ха-ха! Нет, это лучше всего!

(там же: 183)

Воздействие изложенной истории на Парфена Рогожина в полной мере определяет основные черты характера персонажа. Восхищение, доходящее вплоть до физической одержимости по отношению к такой истории, -- это в полной мере проявление внутреннего склада и характера героя. Реакция Рогожина относительно данного убийства может быть

интерпретирована как порождающий перформатив убийства, что воплотилось позже в попытке покушения на князя.

4.1.2 Намерение как действие

Перформатив убийства зарождается после инициированного Рогожиным «побратания» его и Мышкина посредством обмена крестами и благословения Мышкина матерью Рогожина.

Ну, прощай, и мне и тебе пора.

И он отворил свою дверь.

-- Да дай же я хоть обниму тебя на прощаньи, *странный* (курсив мой) ты человек! -- вскричал князь, с нежным упреком смотря на него, и хотел его обнять. Но Парфен едва только поднял свои руки, как тотчас же опять опустил их. Он не рещался; он отвертывался, чтобы не глядеть на князя. Он не хотел его обнимать.

-- Небось! Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу! -- невнятно пробормотал он, как-то *странно* (курсив мой) вдруг засмеявшись. Но вдруг всё лицо его преобразилось: он ужасно побледнел, губы его задрожали, глаза загорелись. Он поднял руки, крепко обнял князя и, задыхаясь, проговорил:

-- Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина!

И, бросив князя, не глядя на него, поспешно вошел к себе и захлопнул за собою дверь. (8: 185-186)

Рогожин своим поведением и нежеланием обнять своего ново-названного брата и конкретным захлопыванием за собой двери (там же: 185) бросает князя на забежной площадке лестницы, фигурально отрекаясь от него. Он не хочет обнимать только что благословленного матерью названного брата. Здесь так же проявляется и ранее замеченная за ним насмешка, которой он сопровождает проговаривание перформатива убийства, отсылая читателя к истории о зарезанном крестьянине. Перформативом служит фраза — Небось! Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу! (там же). Стилистическая окраска слова *небось* несет в себе двойной смысл: во-первых разговорная стилистика речи отсылает к проявлению отношения говорящего к адресату, во-вторых выражает подчинение субъекта. Тем самым высказывание Рогожина через слово *небось*, которое невнятно пробормотал он, как-то странно вдруг засмеявшись (там же), можно в данном случае трактовать как: Хоть ты и знаешь, что я мог бы зарезать, а то что мог бы я и сам наверняка знаю, но так уж и быть, раз это в моей воле — Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина! (там же 186). Как и

свойственно речевому акту, через него, во-первых, выражается намерение говорящего, во-вторых, говорящий стремится к воздействию на собеседника. Появление перформатива и двух этих функций речевого акта развиваются в дальнейшей части экфрасиса, получая свое логическое завершение по завершению экфрасиса.

Встреча Мышкина с Рогожиным и стремительное ее окончание возбуждает в князе мучительное напряжение и беспокойство [---] необыкновенную потребность уединения (8: 186). Произошедшее в доме Рогожина пробуждает в Мышкине сразу после ухода от него болезненное [---] и совершенно бессознательное движение (там же), которое выражалось в том, что он нет-нет и вдруг начинал как бы искать чего-то кругом себя (там же). Вплоть до конца пятой главы на первый план выходит тема преследования, которое Мышкин на себе ощущает – *но, уж конечно, его что-то преследовало, и это была действительность, а не фантазия, как может быть, он склонен был думать* (там же). Через нагнетание ощущения преследования создается атмосфера мрачности и безысходности:

В теперешнем его созерцательном состоянии была для него какая-то приманка. Он прилеплялся воспоминаниями и умом к каждому внешнему предмету, и ему это нравилось: ему всё хотелось что-то забыть, настоящее, насущное, но при первом взгляде кругом себя он тотчас же опять узнавал свою мрачную мысль, мысль, от которой ему так хотелось отвязаться. Он было вспомнил, что давеча говорил с половым в трактире за обедом об одном недавнем чрезвычайно странном убийстве, наделавшем шуму и разговоров. Но только что он вспомнил об этом, с ним вдруг опить случилось что-то особенное. (там же: 189).

В сознании и действиях Мышкина наблюдается определенное подчинение и соблазн, которые оцепенили всю его волю (там же).

Другое, мрачное, мучительное любопытство соблазняло его. Одна новая, внезапная идея пришла ему в голову...

Но для него уж слишком было довольно того, что он пошел и знал куда идет: минуту спустя он опять уже шел, почти не замечая своей дороги. Обдумывать дальше "внезапную свою идею" ему тотчас же стало ужасно противно и почти невозможно. (там же).

Предчувствие необратимости и убеждение в своей мрачной мысли выводит мотив убийства на первый план. Смысловый ряд обреченности и неизбежной смерти акцентирует внимание на убийстве как на продолжении речевого акта, порожденного высказыванием Рогожина в

момент последнего отречения Рогожина, давеча, на лестнице (там же). Порожденное ощущением преследования особое болезненное настроение (там же) князя передается через хаотичное передвижение Мышкина по городу (Несколько времени князь бродил без цели (там же)) и состояние в котором он необыкновенно рассеян и часто даже смешивает предметы и лица (там же). Необыкновенная рассеянность передается и рассуждениям Мышкина, в которых смешиваются образы и факты: Я как будто смешиваю... как это странно! У меня голова что-то кружится... (8: 190). Мышкин наделяет поступками и свойствами людей, к которым те или иные свойства не относятся. В таком полубреду, Мышкин на момент осмеливается наделить Рогожина образом убийцы и проговорить эту свою мысль, за которую Мышкину становится резко стыдно:

Впрочем, если Рогожин убьет, то по крайней мере не так беспорядочно убьет. Хаоса этого не будет [---] Разве у Рогожина по рисунку заказанный инструмент... у него... но... разве решено, что Рогожин убьет?! вздрогнул вдруг князь. "Не преступление ли, не низость ли с моей стороны так цинически-откровенно сделать такое предположение!" -- вскричал он, и краска стыда залила разом лицо его. Он был изумлен, он стоял как вкопанный на дороге [---] и после этого всего поймать себя на непрерывном искании чего-то кругом себя, и эта лавка, и этот предмет... что за низость! И после всего этого он идет теперь с "особенною целью", с особою "внезапною идеей"! Отчаяние и страдание захватили всю его душу. Князь немедленно хотел поворотить назад к себе, в гостиницу; даже повернулся и пошел; но чрез минуту остановился, обдумал и воротился опять по прежней дороге. (там же).

С психологической точки зрения высказывание мысли, которой Мышкин сторонился весь день, в такой «цинически-откровенной» форме поражает его глубинное сознание. Проговаривание своей «внезапной идеи» расценивается Мышкиным как отречение его от Рогожина. Подобное отречение самим Мышкиным расценивается как потеря веры в Рогожина как в человека и брата, мысль, которую он в себе не может допустить.

Да, болезнь его возвращается, это несомненно; может быть, припадок с ним будет непременно сегодня. Чрез припадок и весь этот мрак, чрез припадок и "идея"! Теперь мрак рассеян, демон прогнан, сомнений не существует, в его сердце радость! (там же: 191).

Чтобы рассеять в себе свою «внезапную мысль» он пытается объяснить ее своим «демоном» и болезненным состоянием, лишь бы только оправдать Рогожина и доказать, что он сам не утратил веру в человека, так же, как Рогожин утратил веру в Бога через полотно Гольбейна. Порожденная экфрасисом картины Гольбейна дискуссия и из дискуссии вытекающие события, которые привели ко всему произошедшему, возвращают эмоциональный эффект

картины, со всеми вложенными и уже высказанными темами и всей проблематикой порожденной картиной, снова на первый план. Как следствие, полотно Гольбейна, как символ борьбы веры и безверья в человеке, возвращается в повествование и получает однозначную трактовку как утверждение и пояснение экфрасиса:

О, как он непростительно и бесчестно виноват пред Рогожиным! Нет, не "русская душа потемки", а у него самого на душе потемки, если он мог вообразить такой ужас. За несколько горячих и сердечных слов в Москве Рогожин уже называет его своим братом, а он... Но это болезнь и бред! Это всё разрешится!.. Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него "пропадает вера"! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что "любит смотреть на эту картину"; не любит, а, значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь верить! в кого-нибудь верить! А какая, однако же, странная эта картина Гольбейна... (8: 192).

Экфрасис получает свою трактовку в полной мере через суждения Мышкина. Князь Мышкин высказывает свое видение внутренней духовной борьбы которая происходит в душе человека на примере Рогожина, отображая собственную внутреннюю борьбу за веру в человека. Происходящее с Мышкиным далее, вплоть до покушения Рогожина на его жизнь, олицетворяет и конкретно воплощает в жизнь вынесенное Мышкиным из художественного образа Гольбейна убеждение. Мышкин, описывая потребность Рогожина воротить веру силой, говорит о том же, и что он и сам предпринимает, чтобы вернуть свою «веру в Рогожина» даже если для этого потребуются пойти, согласно его «внезапной идеи», на сознательную смерть.

"внезапная идея" его вдруг подтвердилась и оправдалась, и -- он опять верил своему демону! Но подтвердилась ли? Но оправдалась ли? [---] Потому ли, что опять он увидел сейчас эти *глаза*? Но ведь он и пошел же из Летнего сада единственно с тем, чтоб их увидеть! В этом ведь и состояла его "внезапная идея". Он настойчиво захотел увидеть эти "давешние глаза", чтоб окончательно убедиться, что он непременно встретит их *там*, у этого дома. (там же).

Вспомнив картину Гольбейна, князь понимает насколько сильна должна быть вера, насколько силен должен быть «боец», чтобы не усомниться, даже созерцая, условно говоря, однозначное опровержение своей веры.

Странный и ужасный демон привязался к нему окончательно и уже не хотел оставлять его более. Этот демон шепнул ему в Летнем саду, когда он сидел, забывшись, под липой, что если Рогожину так надо было следить за ним с самого утра и ловить его на каждом шагу, то, узнав, что он не поедет в Павловск (что уже, конечно, было роковым для Рогожина сведением), Рогожин непременно пойдет *туда*, к тому дому [---]И вот князь судорожно устремляется к тому дому, и что же в том, что действительно он там встречает Рогожина? Он увидел только несчастного человека, душевное настроение которого мрачно, но очень понятно. Этот несчастный человек даже и не скрывался теперь. [---]Тут уже он был совсем на виду и, кажется, нарочно хотел быть на виду. Он стоял как обличитель и как судья, а не как... А не как кто? (8: 193).

В Мышкине происходит борьба между верой в добрую сущность Рогожина и объективными фактами, которые подталкивают его к «убеждению» о неизбежности грядущего убийства. Но вера в нем настолько сильна, что он, во-первых, оспаривает все свои же доводы, и во-вторых, не хочет проговаривать их вслух:

Ведь отрекся же он сам от своего демона[---] или в самом деле было что-то такое в Рогожине, то есть в целом *сегодняшнем* образе этого человека, во всей совокупности его слов, движений, поступков, взглядов, что могло оправдывать ужасные предчувствия князя и возмущающие нашептывания его демона? Нечто такое, что видится само собой, но что трудно анализировать и рассказать, невозможно оправдать достаточными причинами, но что, однако же, производит, несмотря на всю эту трудность и невозможность, совершенно цельное и неотразимое впечатление, невольно переходящее в полнейшее убеждение?..

Убеждение -- в чем? (О, как мучила князя чудовищность, "унизительность" этого убеждения, "этого низкого предчувствия", и как обвинял он себя самого!). "Скажи же, если смеешь, в чем? -- говорил он беспрерывно себе с упреком и с вызовом, -- формулируй, осмелся выразить всю свою мысль, ясно, точно, без колебания! О, я бесчестен! -- повторял он с негодованием и с краской в лице. -- Какими же глазами буду я смотреть теперь всю жизнь на этого человека! О, что за день! О боже, какой кошмар!". (там же: 193-194).

Модель поведения Мышкина сродни его видению картины Гольбеина: с одной стороны, от просмотра ее может у иного и вера пропасть (там же: 182), с другой стороны, картина сродни искушению, посредством которого происходит нравственное совершенствование. Здесь можно заметить, что суть экфрасиса Гольбеина как искушения для Мышкина проявляется и на уровне сюжета, и на уровне повествования. Происходящее с Мышкиным по отношению к Рогожину отождествляется с видением Мышкиным происходящего с Рогожиным по отношению к картине и тем самым по отношению к вере в целом.

Можно вполне уверенно констатировать, что экфрасис картины Гольбеина является метафорой. Именно в процессе сокращения дистанции между семиотическими сущностями

веры Мышкина в «сущность религиозного чувства» и потери Рогожиным веры вовсе, экфрасис выражает в полной мере рефлексивность и отображает точку зрения созерцающего субъекта (Шатин 2004: 217).

Порожденное экфрасисом повествование заканчивается реализацией им же сформированного сюжета с завершением речевого акта и наступлением перформативом порожденного действия:

взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише, прячется за чем-то человек. Князю вдруг захотелось пройти мимо и не глядеть направо. Он ступил уже один шаг, но не выдержал и обернулся.

[---]Вдруг князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: он яснее хотел видеть лицо.

Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать. Он помнил только, что, кажется, крикнул:

-- Парфен, не верю!..

Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный *внутренний* свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакою силой он не мог бы остановить. Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак. (8: 195).

Покушением Рогожина заканчивает порожденный экфрасисом сюжет (сам экфрасис заканчивается раньше). Слова Мышкина - Парфен, не верю! (там же) выражают стойкость веры в высшей степени, так как он не поддается ни своей «внезапной идее», ни «нашептываниям его демона», и даже факт покушения не может в нем эту веру пересилить. Последующий приступ, который уже ранее получил сакральное значение, подчеркивается выздоровлением князя Мышкина на третий день (на третий день все уже были в Павловске (там же: 196)), так как и Христос воскрес на третий день. Такое сравнение еще более очевидно сближает Мышкина с образом Христа. За действующими лицами окончательно закрепляются их роли и их модели поведения, определяющие дальнейшие перипетии сюжета и его трагическую развязку.

4.2 Экфрасис Иполлита Терентьева

Второе появление картины в тексте относится к описанию ее Ипполитом Терентьевым в «Моем необходимом объяснении». В случае с экфрасисом картины описываемой Терентьевым, речь идет о прямом описательном экфрасисе. Развернутая репрезентация по признаку объема с цельным способом подачи информации закрепляет представление о словесном изложении визуальной действительности и в случае с Ипполитом представлена полным, цельным и простым экфрасисом, так как объект сводится к одному произведению. В монологе Иполлита происходит изложение неатрибутивного миметического экфрасиса, так как упоминание названия картины и автора отсутствуют, но детальное описание не дает повода усомниться, что речь идет именно о картине Гольбейна, которая уже была ранее представлена читателю. Здесь важно отметить, что по времени появления экфрасиса, с одной стороны, вторичен, так как с данным произведением читатель знаком, с другой стороны, для Иполлита как созерцающего субъекта экфрасиса первичен, и тем самым, простое по широте визуальной информации описательное свойство экфрасиса оправданно. Этот экфрасис можно, в соответствии с классификацией Рубинс (Рубинс 2003), отнести к категории расширенного, поскольку при описании Ипполит обращается к исторической действительности, к канонам написания образов Христа и непосредственно к художественным элементам картины. В целом можно констатировать, что в описании Иполлита в большей степени акцент делается на референциальность описания, посредством чего рождается, помимо непосредственной текстовой визуализации, так же и толкование восприятия объекта и его воздействия.

На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье 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 (это очень хорошо схвачено артистом); 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. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. 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 отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: "Талифа куми", -- и девица встала, "Лазарь, гряди вон", -- и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного 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! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину. (8: 338-339.)

В случае с описанием картины Гольбейна Ипполитом, экфрасис «Мертвого Христа» получает свойства самостоятельного законченного макротекста. В процессе экфрасической трансформации от картины к литературному описанию происходит сплетение уровней литературного текста, действительности художественного уровня картины и реальным миром. На уровне переплетения описания и интерпретации, под воздействием которой экфрасис создается, происходит существенное смещение и выход за рамки самой картины. Для того чтобы лучше понять где проходит граница между описанием и интерпретацией, с моей точки зрения, необходимо прежде всего понять, какой материал текста действительно исполняет функцию описания, а что можно считать толкованием.

4.2.1 Описание как установка к прочтению

Если попытаться найти то, что в данном экфрасисе составляет функциональную значимость (с точки зрения «эффекта реальности») для структуры описания всего экфрасиса, в части иллюстрирования и создания наглядности, надо убрать все «лишние», в понимании Барта (Барт 1988), элементы и детали, оставив исключительно детали описания:

На картине [---] изображен Христос, только что снятый со креста.[---]это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки [---]раны, истязания, битье[---]крестную муку[---]это лицо человека, только что снятого со креста, [---]сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть [---]тут одна природа[---]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 отблеском. (8: 338-339.)

В данном материале нагнетание атмосферы отсутствует, но все равно передается сильное ощущение физического страдания. Слова *тут одна природа* (там же: 338) на первый взгляд можно отнести к числу «лишнего», но в данном случае именно эта фраза характеризует написанное на картине. Эта фраза, кажущаяся на первый взгляд суждением нежели описанием, является определяющим термином написанного на картине, так как именно природа и принадлежность Христа к природе и ее законам и характеризует проблематику картины (а также проблематику экфрасиса Ипполита). Природа проходит как мотив через весь данный экфрасис. Этот мотив мы рассмотрим подробнее при анализе интерпретационной части экфрасиса.

Функциональное описание картины Гольбейна имело бы выше приведенный вид в том случае, если изображенное на ней опиралось исключительно на художественный (вымышленный) материал. Поскольку картина описывает реально исторически существовавшего человека/Бога (проблематика сущности христианской веры и божественной сущности Христа не является темой данной работы и берется как данность), то по Барту, и требования к элементам, которые непосредственно несут функцию описания, другие. Исторический дискурс не нуждается в обосновании и уже то, что в описании приводится исторический факт, выводит этот элемент описания из разряда «лишнего». Тем самым, функционально значимая структура описания у экфрасиса получается следующая:

На картине [---] изображен Христос, только что снятый со креста.[---]это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки *еще до креста*, раны, истязания, битье *от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом*, и [---] крестную муку *в продолжение шести часов* [---]сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть [---]тут одна природа[---]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 отблеском. (там же: 338-339.)

Курсивом выделенные детали это единственное, что Ипполит добавляет непосредственно в описание как конкретную реальность исторических событий, тем самым расширяя пространственные границы картины, выводя описываемое на картине в естественную среду существования референта (Меднис 2006: 64). В связи с этим можно утверждать, что именно отсутствие апеллирования к «объективному» историографическому материалу определяет дискурс Ипполита как аксиому, не требующую подтверждения. Именно в этой части экфрасиса, описание наделяется свойствами религиозного экфрасиса. Происходит «озвучивание» не визуализированного содержания несущего дополнительный смысл посредством ввода элементов, которые отсылают к естественной среде обетования и историческому преданию (там же: 64). Данные элементы выполняют контекстулирующую функцию посредством расширения границ и вербализацией незримо присутствующего на полотне.

С историографической точки зрения, в тексте присутствуют еще два момента отсылающих нас к исторической действительности. Первый из них не может быть отнесен к структуре описания, так как в данном случае комментарий относится к общему описанию традиции изображения Христа в живописи, традиции, которой «Мертвый Христос» и данный экфрасис в целом себя противопоставляют.

Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа, и на кресте, и снятого со креста, всё еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. (8, 338)

На первый взгляд, необоснованный ввод данной детали вначале экфрасиса служит как противопоставление данного экфрасиса (и тем самым изображенного на картине) каноническому представлению изображения Христа. Обратим внимание, что данная «ненужная деталь» (Барт 1989, 392) вводится непосредственно после упоминания изображенного на картине – до начала непосредственного описания. Здесь констатируется представление о том, как живописцам (можно даже сказать художникам в широком смысле этого слова) всегда свойственно изображать Христа. Можно даже утверждать, что эта вставка нарушает целостность описания, но с точки зрения религиозного экфрасиса, данный элемент выполняет функцию усиления живописного и словесного поля (Меднис 2006: 64). Возвращение к описанию происходит посредством фразы *в картине Рогожина о красоте и*

слова нет (8, 338). Так же важно заметить, что фраза *о красоте и слова нет* непосредственно к описанию отношения не имеет. Хотя эта фраза не является частью описания, она выполняет связную функцию, возвращая повествование обратно к описанию, после необходимого отклонения. Помимо этого, данная фраза исполняет двойственную функцию: во-первых посредством этой фразы обозначается противопоставление манеры канонического изображения изображаемому этим экфрасисом, во-вторых она служит в качестве «прокладки» катализа, обладающей косвенной функциональной значимостью, которая характеризует обстановку действия (Барт 1994, 392).

Второй отсылкой служит фрагмент поясняющий природу страданий Христа. Противопоставление общепринятой стилистики изображения Христа и написанного на картине только усиливается при сравнении канонического описания и канонического представления о фактических страданиях Христа:

Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. (8, 339)

В случае представления страданий Христа церковью и изображенного на картине Гольбейном находится определенное единство. Именно конфликт общепризнанного факта физического страдания и несоответствия канонического изображения Христа акцентирует внимание на художественных приемах картины/экфрасиса. Можно утверждать, что для данного макротекста именно на уровне этих комментариев создается тернарная связь уровней литературы, изобразительного искусства и среды действительности. Здесь образуется своеобразное соотношение уровней текста и осмысление эстетической сущности объекта описания экфрасиса и тем самым в полной мере проявляется природа экфрасиса склонная к самоосознанию.

Так же важно заметить, что описываемый Ипполитом сюжет или точнее персонаж на «картине» Рогожина узнается им бесспорно, без вопросов и колебаний, хотя Ипполит не знает о существовании оригинала «Мертвого Христа» и тем самым не осознает, что созерцает копию с произведения Гольбейна. Этот довод основан на оценочном суждении

Ипполита по поводу картины: *в ней не было ничего хорошего в артистическом отношении, но она произвела во мне какое-то странное беспокойство* (8: 338). Там где, в случае с первым появлением картины в романе, Мышкин обращает внимание не только на картину как на таковую, он отмечает также и *хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия* (там же: 181). С большой долей уверенности можно утверждать, что сделанное Ипполитом заключение не обоснованно. Такое заключение можно сделать только не имея багажа представлений об авторе и об оригинале. Даже если принять во внимание склонность Ипполита к сопротивлению и не согласию с устоями и канонами, именно отсутствие спора и непринужденность суждения и подтверждает факт, что он не знает о потребности обоснования своих суждений, так как не знает что в доме Рогожина, где он картину увидел, копия картины Гольбейна, а не оригинал, так как о существовании оригинала он не имеет представления. Выяснение этого обстоятельства подтверждает, что трактовка Ипполита основана на копии с картины, тем самым определенная проблематика восприятия «Мертвого Христа», описанная ранее, может быть снята. В данном случае можно утверждать, что ракурс с которого Ипполит картину созерцает – снизу вверх (в соответствии со старой реальной музейной развеской), так как нет оснований полагать, что Рогожин картину перевешивал. Факт созерцания копии, а не оригинала и ракурс просмотра снизу вверх, накладывает свой отпечаток на восприятие, интерпретацию и толкование ее Ипполитом в экфрасисе. Так же замечу, что неатрибутивная миметическая направленность экфрасиса накладывает на текст рецептивную установку, согласно которой по Яценко созерцающий субъект выражает свое глубинное сознание и отношение к жизни, наверняка скрытое даже от самого себя, посредством поэтапного структурирования художественного образа и расшифровки религиозно-исторического кода (Яценко 2006: 47).

Весь остальной текст экфрасиса, который не обладает функциональной значимостью для структуры описания и создания наглядности, создает «эффект реальности». Элементы повествования в описании, свойственные эффекту реальности (по Барту), придают экфрасису свойства комментария и модели толкования. Комментируя объект своего описания (Франк 2002), экфрасис интерпретирует (Mikkonen 2005) восприятие объекта и производит толкование постижения картины (Геллер 2002), через которое передается мировоззрение и философия интерпретатора картины (Яценко 2006).

4.2.2 Интерпретация как поток подсознания

Представленное Яценко деление по содержательным характеристикам, при переходе от описательной к интерпретационной части, в случае с данным экфрасисом проблематично. Проблематика и искусственность такого деления проявляется в случае, когда экфрасис подпадает под несколько категорий сразу. В монологе Терентьева, представленный экфрасис подпадает одновременно под категории как дескриптивного, так и толковательного экфрасиса. Свойственное буквально-описательному дескриптивному экфрасису, описание внешнего вида, как в плане содержания, так и в плане формы, дополняется описанием воздействия картины на зрителя, свойственным психологическому экфрасису, в конце концов, создавая экфрасис опирающийся на интерпретацию, через которую выявляется образно-смысловое содержание картины. Экфрасис, приводимый Ипполитом, опирается на все три категории, создавая в своей толковательной части «иллюзию экфрасиса», где в значительной степени рассказывается не сама картина, а тот, кто ее созерцает. (Яценко 2010.) Процесс искушения Ипполита в полной мере передается так называемой иллюзией экфрасиса. В экфрасисе отображается процесс испытания Ипполита грехом. Через осмысление художественного образа картины Терентьев подвергается искушению. Изъяняя свое видение картины, Ипполит демонстрирует логику своего мышления, тем самым «рассказывая» свой подсознательный внутренний мир.

Интерпретация картины зарождается через вопрос Ипполита, который он задает в своем экфрастическом монологе сразу по окончанию описательной части экфрасиса. Этим вопросом Ипполит в значительной степени дает свою оценку описанной им картине:

Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? (8: 339)

Эпитеты *особенный* и *любопытный*, выдают, на мой взгляд, аналитичность подхода Ипполита к вопросу веры. Добавление в монолог автокомментария *а он непременно должен был быть точно такой* (там же) для усиления наглядности, подчеркивает значимость

фактичности как опоры для суждений. Такой подход в значительной степени задает тональность толкованию как процессу раскрытия контекста и подтекста, как картины, так и вопроса воскресения Христа и веры в это воскресение в целом. То, что в тексте Ипполита формально обозначено как вопрос, можно рассматривать как риторический вопрос или утверждение в форме вопроса. Риторическое свойство вопроса подчеркивается фразеологизмом *каким образом* (8: 339), семантика которого акцентирует понимание на выражение крайнего удивления. Тем самым вопрос можно определить как утверждающий а не вопрошающий. Это утверждение выражает сомнение в возможности поверить, что этот мученик воскреснет. Тем самым Ипполит разоблачает свое подсознательное убеждение. Толкование Ипполита продолжается и далее в вопросительной форме:

Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: "Талифа куми", -- и девица встала, "Лазарь, гряди вон", -- и вышел умерший? (там же)

Форма вопросительного высказывания продолжается и здесь. Формулировка вопросов отображает подсознательную невозможность поверить в воскресение Христа. Постановка вопроса через констатацию невозможности совершения действия задает на уровне высказывания тональность утверждения и убежденности. Вопрос *если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?* (там же) через союз *то* и модальную частицу восклицания *как* и модальную частицу усиления *же* выражают в полной мере чувства и отношение говорящего субъекта, который отвечает на свой же риторический вопрос следующим высказыванием о том что не победил их теперь даже тот, который побеждал природу при жизни своей (там же). Дальнейшая часть высказывания снова акцентирует религиозную сущность экфрасиса, расширяя границы повествования и контекстуируя происходящее в соответствии с каноническим наследием христианства. В рассуждении о возможности одолеть ужас смерти и силы природы Ипполит наделяется свойствами соучастника и свидетеля которому дано утверждать, а не вопрошать.

Выше приведенные вопросы характеризуют переход осмысления на саморефлективный уровень и стремление понять и допустить веру других. Через рефлексию и попытку понимания веры свидетелей Христа (без фактического доказательства, и даже с фактическим

оспариванием вероятности воскресения), предпринимается попытка осмысления вероятности сохранения веры и недоумение от силы и стойкости веры людей, которые видели и Божественную природу Христа через его деяния, и конкретную смерть Его. Сопоставляя эти категории, Ипполит пытается представить себя на их месте и осмыслить через их видение возможность рационального объяснения их веры. До определенной степени, через манеру вербализации интерпретации создается ощущение присутствия и соучастия Ипполита как одного из последователей Христа в сакральных внутрикартинных событиях (Меднис 2006: 63). В данной части текста этот переход отмечен сменой объекта созерцания: там где на протяжении всего экфрасиса отмечается и подчеркивается, что описывается то, что изображено на картине, в части перехода от описания к толковательно-интерпретационной составляющей акцент делается на созерцание, непосредственно, трупа измученного человека (8: 339). Возвращение в предкартинное пространство отмечено сменой вопросительной формы высказывания на утверждающую, и акцентируя внимание на изложение увиденного на картине:

Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немного 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! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено, и передается вам невольно. (там же)

Обсуждение картины через ключевой мотив природы в полной мере отражает сущность и душевный склад Терентьева. Значение и видение Ипполитом природы косвенно связано с его собственной болезнью. Он смертельно болен, из чего вытекает, что и он подчинен силе закона природы и тем самым и ужасу смерти, которые он видит в трупе измученного человека. Бесчувственная и бессмысленная сила природы, которой подчинена и его собственная жизнь, видится ему в форме зверя или громадной машины, отсылая к описанию ужасного животного в его сне в начале его необходимого объяснения. Весь ужас и бессилие перед смертью Ипполит передает через свое восприятие природы. Не допуская возможности перебороть природу самому, он не может допустить этого и в случае Христа (не смотря на его Божественную сущность). В своем видении Ипполит констатирует превосходство силы законов природы над Богом, тем самым выражая утрату веры. Для подтверждения своего заключения Терентьев апеллирует к окружающим умершего:

Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. (8: 339).

Пытаясь обосновать утрату веры, Ипполит взывает к *этим людям, окружавшим умершего* (там же) пытаясь разделить с ними часть ответственности за утрату своей веры, так как и их надежды и почти что верования (там же) были раздроблены. Вписывая в экфрасис людей, которых тут нет ни одного на картине (там же), Ипполит в значительной степени находится в поиске сочувствия и коллективного акта сострадания. Этим добавлением он нарушает «композиционное деяние Гольбейна» (Kristeva 1998), через которое передается конкретное, физическое человеческое страдание Христа, представленное ранее через злую силу природы. Именно попыткой осмысления через коллективное видение в интерпретационной части экфрасиса объясняется стремление Ипполита наделить своим видением последователей Христа и тем самым облегчить груз ответственности, разделив ее с другими.

И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взмолился на крест и так ли бы умер, как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину. (8: 339)

Заключительную часть экфрасиса, на мой взгляд, можно интерпретировать как апелляцию к Христу как к высочайшему авторитету. Ипполит задается вопросом о том, как выглядит труп, ссылаясь на свое же утверждение, что иным труп быть и не может. В этом вопросе, с его точки зрения, выражается неоспоримость и высшая истина его суждений. Направленность вопроса наделяет свойством истины его собственное видение картины и тем самым и Христа только что снятого со креста (там же: 338). Вопрос гласит: если б этот учитель мог увидеть (там же: 339) то, что видит Ипполит в Нем, смог бы Он – Христос, Бог, по сути своей не усомниться в воскресении Своем, как усомнился в его воскресении Ипполит, смотря на эту картину. Имплицитно задается вопрос – как он, смертный, больной, подвластный природе человек может верить в Его воскресение, если увидев Себя таким, и Он сам бы пошатнулся в вере. Как и в случае с князем Мышкиным, идейным оппонентом которого является Ипполит, через полотно Гольбейна приходит испытание веры. Картина

исполняет для Ипполита функцию искушения, перед которым, как мы и увидели из анализа выше, он не смог устоять.

5 Заключение

В данной работе была предпринята попытка исследовать проявление одного вида искусства в другом. Исследованию подлежала специфика проявления изобразительного искусства в художественном литературном тексте. Для достижения поставленной задачи я обратился к широкому спектру исследований, касающихся понятия *экфрасис*. Посредством углубления в теоретическое наследие этого термина и обзор многообразных работ удалось создать достаточно широкую теоретическую базу и найти необходимый исследовательский инструментарий для решения поставленных в работе задач.

Целью исследования было проанализировать роль картины «Мертвый Христос» для созерцающих ее героев с точки зрения проблемы искушения и испытания веры в романе «Идиот». Экфрасис картины Гольбейна «Мертвый Христос», как уже отмечено выше, упоминается в романе два раза, но каждый из них имеет свои структурные особенности. В данной работе удалось показать, что как художественное целое, образуемое через эти два экфрасиса, картина Гольбейна получает значимое место в структуре произведения. Исследовав проявление экфрасиса с точки зрения описания, а так же выявив порожденное картиной повествование, можно сделать определенные выводы о ее значении для структуры романа и охарактеризовать общие черты проявления картины для интерпретирующих ее героев.

Как уже было ранее отмечено, в романе созерцателями картины являются Парфен Рогожин, князь Лев Николаевич Мышкин и Ипполит Терентьев. В результате проведенного анализа можно утверждать, что трактовка картины каждым из героев связана с переломным моментом в определении их характера и сущности их внутреннего мира. Каждому из героев дан свой голос по отношению к полотну Гольбейна. Каждый голос уникален, доводы, трактовки, анализ и выводы, к которым приходят герои, различны. Оценивая место картины Гольбейна в структуре романа, читатель отталкивается от замечания Мышкина, что от этой картины у иного еще вера может пропасть (8, 182). Но эта идея варьируется в восприятии и образах разных героев, создавая ту полифонию, которая характерна для романов Достоевского.

Как уже ранее отмечено, знакомство с картиной происходит в доме Рогожина где он представляет картину Мышкину, что в значительной степени символично. Через символику, порожденную экфрасисом, темный образ Рогожина противопоставляется светлому образу Мышкина. Суждение Рогожина, что у него глядя на картину пропадает вера, как уже и было раньше сказано, закрепляет за ним роль безбожника. Однозначность суждений Рогожина на счет картины и мотивированное картиной развитие сюжета создает основу, от которой автор отталкивается. Рогожин единственный из персонажей, созерцавших картину, чье восприятие статично. Статика сложившегося в сознании Рогожина художественного образа символизирует в значительной степени грехопадение. Восприятие же картины двумя другими героями в полной мере динамично, хотя и разнонаправленно, что, как мне кажется, и удалось продемонстрировать.

Через образ Мышкина и его понимание картины полотно получает динамичную направленность. Мышкин видит его как искушение и испытание своей веры. В нем происходит коллизия внутренней веры и соблазна разума. Схватка духовной стойкости и «нашептывания дьявола» (искушения) в душе Мышкина показывает сложность его характера и глубину его веры – это черты, которыми персонаж наделяется, и которые за ним окончательно закрепляются. С точки зрения характера героя такого рода испытание определяет и закрепляет за ним те свойства, которые он обретает в своем внутреннем духовном состязании. Как удалось выяснить в ходе исследования, через диалогическое построение экфрасис в значительной степени наделяет и закрепляет за Мышкиным качества учителя и придает этому персонажу оттенок сакральности.

Третий созерцатель картины в романе – Ипполит Терентьев. В случае Ипполита, экфрасис предстает как неосознанное изложение глубинного духовного разочарования. Как и в случае с экфрасисом Мышкина, постижение картины и раскрытие через ее интерпретацию подсознания героя имеют динамичную направленность. Динамика проявляется в сфере духовного искания, через искушение образом. Там где духовная борьба веры и разума у Мышкина заканчивается торжеством веры, у Ипполита результат противоположный – его интерпретация протекает как демонстрация превосходства разума над верой. Ипполит, который предан идеям индивидуализма и лишь допускает существование веры, отчасти по причине своей слабости не способен ей подчиниться.

В результате проведенного исследования можно с большой долей уверенности констатировать, что экфрасис картины Гольбейна в процессе воздействия и динамичного постижения предстает для действующих лиц как испытание их веры и ее стойкости, что и является искушением. Можно утверждать, что экфрасис передает не только описательную и содержательную сущность картины, но также выражает динамику, свойственную картине, но используя свойственные литературе средства выражения.

Как мне кажется, в данной работе удалось найти ответы на поставленные вопросы и продемонстрировать наглядно как структурные, так и содержательные особенности экфрасиса. Примененная методология позволила сравнить картину и экфрасис и выявить сходства и расхождения как между картиной и ее словесным представлением, так и между экфрасисами, найденными в тексте.

Экфрасис Достоевского на картину Гольбейна «Мертвый Христос», несмотря на относительную краткость своего словесного выражения, наделен обширным смысловым и художественным содержанием. Данное исследование ни в коей мере не претендует на всестороннее освещение данной темы. Интересно было бы рассмотреть подробнее, к примеру, символику, заложенную в этот художественный образ, или изучить детально христианские мотивы и подтексты, присутствующие в экфразисе. Как мне представляется у данной темы есть еще перспектива для дальнейшего исследования.

6 Список источников

Первичные источники:

Достоевский, Ф.М. 1973. Идиот. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 8. Ленинград: Наука.

Справочная литература:

ЭП 2001 = Мерцалова, А.И. 2001. Постмодернизм. Энциклопедия. Гл. ред. А.И. Мерцалова. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом.

ППБЭС 1992 = Полный православный богословский энциклопедический словарь. В двух томах. Том 1. Гл. ред. П.П. Сойкин. Королев: Возрождение.

Критическая литературоведческая литература:

Барт Р. 1989. Эффект реальности. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, с. 391-400.

Бахтин М.М. 1963. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советский писатель.

Брагинская Н.В. 1994. «Картины» Филострата старшего: Генезис и структура диалога перед изображением. *Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании*. Отв. ред. Ю.Л. Бессмертный. Москва: Наука, с. 274-313.

Брагинская Н.В. 1977. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. Сост. и отв. ред. Т.М. Судник, Т.В. Цивьян. Москва: Наука, с. 259-283.

Геллер Л. 2002. Воскрешение понятия, или Слово о экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: труды лозаннского симпозиума*. Под ред. Л. Геллер. Москва: МИК, с. 5-22

Достоевская А.Г. 1987. Воспоминания. Москва: Издательство Правда.

Достоевская А.Г. 1993. Дневник 1897 года. Москва: Наука.

Животягина С.А. 2009. Феномен визуализации и его художественные функции в романе-хронике Н.С. Лескова «Захудалый род». *Вестник ВГУ. Филология, журналистика 2009/1*. Воронеж, с. 35-38.

Карамзин Н.М. 1980. Письма русского путешественника. Москва: Советский писатель.

- Касаткина Т.А. 2006. После знакомства с подлинником. *Новый мир* 2006/2. Москва, с. 154-168
- Меднис Н.Е. 2006. Религиозный экфрасис в русской литературе. *Критика и семиотика Вып. 10*. Новосибирск, с. 58-67
- Пирс Ч. 2000. Избранные философские произведения. Москва: Логос.
- Ренан Э. 1991. Жизнь Иисуса Христа. Москва: Советский писатель.
- Рубинс М. 2003. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. Санкт-Петербург: Академический проект
- Флоренский П.А. 2001. Иконостас. Москва.
- Франк С. 2002. Заражение страстями или текстовая «наглядности»: pathos и ekphrasis у Гоголя. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. Ред. Геллер, Л. Москва: МИК, с. 31-41
- Ходель Р. 2002. Экфрасис и «демодализация» высказывания. *Экфрасис в русской литературе: труды лозаннского симпозиума*. Под ред. Л. Геллер. Москва: МИК, с. 23-30
- Шатин Ю.В. 2004. Ожившие картины: экфрасис и диегезис. *Критика и семиотика. Вып. 7*. Новосибирск, с. 217-226
- Янг С. 2001. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот». *Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения*. Москва: Наследие. с. 28-41
- Яценко Е.В. 2006. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»). Дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- Яценко Е.В. 2011. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии* 2011/11. Москва: Наука, с. 47-57.
- Alpers, Svetlana Leontief 1960. Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23. London, p.190-215.
- Gatrall, Jefferson J.A. 2001. Between iconoclasm and silence: Representing the divine in Holbein and Dostoevskii. *Comparative Literature* 53 no.3. Oregon, p. 214-232
- Hagstrum, Jean 1958. *The Sister Arts: The tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heffernan, J.A.W. 1991. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. Vol. 22, No.2. s. 297-316

- Hollander, John 1988. The Poetics of ekphrasis. *Word & Image Vol. 4 No.1*. Abington: Taylor & Francis, p.209-219
- Hollsten, Anna 2003. ”Kaikki nämä kuvat”: Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa. *Suomalainen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 982*. Helsinki: Hakapaino Oy, s. 62-75
- Jakobson, Roman. 1987. Language in Literature. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Krieger, Murray 1992. Ekphrasis: the illusion of the natural sign. Maryland, The Johns Hopkins University Press.
- Kristeva, Julia 1998. Hans Holbein Nuorempi: Kuollut Kristus. *Musta aurinko – masennus ja melankolia*. Helsinki: Kustannusyhtiö Nemo, s. 123-157
- Malenko, Zinaida 1961. The artistic use of portraits in Dostoevskij`'s Idiot. *The Slavic an East European Journal*. Vol. 5, No. 3 (Autumn), p.243-254
- Mikkonen, Kai 2005. Kuva ja sana. Helsinki: Guadeamus.
- Mitchell, W.J.T. 1994. Ekphrasis and The Other. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, p.151-181
- Spitzer, Leo 1962. The 'Ode on a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar. *Essays on English and American Literature*. Ed. by Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press, p.67-97.

Интернет-источники:

- Fister, Barbara 1996. On the threshold of Representation: The Function of the Holbein Christ in The Idiot. <<http://homepages.gac.edu/~fister/ThresholdofRepresentation.html>> [Просмотрен 08.04.2014]
- Onfrey, Michel 2006. Messages from a master. Holbein in England. <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/messagesfromamaster.htm>> [Просмотрен 08.04.2014]
- Prodger, Michael 2003. The word made flesh. <<http://www.spectator.co.uk/features/13388/the-word-made-flesh/>> [Просмотрен 08.04.2014]
- Евлампиев И.И. 2001. Прогулка по кладбищу (проблема посмертного существования в творчестве Достоевского). *Фигуры Танатоса. Философский альманах. Н.6, Кладбище*. Санкт-Петербург. <<http://anthropology.ru/ru/texts/gathered/thanatos/06/index.html>> [Просмотрен 08.04.2014]

7 Приложения

Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä.

Photo is removed due to copyright.

Приложение 1. Ганс Гольбейн младший. «Мертвый Христос».

Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä.

Photo is removed due to copyright.

Приложение 2. Ганс Гольбейн младший. «Мертвый Христос». Деталь 1.

Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä.

Photo is removed due to copyright.

Приложение 3. Ганс Гольбейн младший. «Мертвый Христос». Деталь 2.

Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä.

Photo is removed due to copyright.

Приложение 4. Маттиас Грюневальд. «Распятия». (Изенхеймский алтарь) (1512-1515)

Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä.

Photo is removed due to copyright.

Приложение 5. Андрея Монтеня. «Мертвой Христос».