

## ОТСРОЧЕННОЕ БУДУЩЕЕ: ДВЕ КАРТИНЫ В ПЕРЕСКАЗЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО<sup>1</sup>

А. А. Фаустов

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 23 июля 2021 г.

**Аннотация:** в статье предпринимается попытка объяснить хорошо известное пристальное внимание Достоевского к картинам «Мертвый Христос в гробу» Гольбейна и «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» Лоррена особым их визуальным устройством. Обе они вызывают эффект рассогласования зрительного опыта и сюжетного сообщения, обещающего непредставимое развитие событий: как может воскреснуть такой Христос? как может разрушиться такая идиллия? Настоящее время созерцания картин в итоге «зависает». Достоевский, пересказывая их с помощью своих героев, выстраивает повествование так, что подхватывает работу полотен со временем. И такое следование за живописными оригиналами не случайно: отсрочивание будущего — фундаментальная черта поэтики и онтологии времени у Достоевского.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, Г. Гольбейн, К. Лоррен, экфрасис, пространство, время, прошлое, настоящее, будущее.

**Abstract:** the article attempts to explain Dostoyevsky's well-known fascination with two pictures — Hans Holbein's *The Body of the Dead Christ in the Tomb* and Claude Lorrain's *Landscape with Acis and Galatea* — referring to their special visual composition. Both pictures create a sense of discrepancy between the visual experience and the plot, promising an inconceivable development: how can this Christ rise from the dead? How can this ideal world be shattered? As a result, the contemplation of the pictures is somehow stuck in the present. Dostoyevsky, retelling this through his characters, constructs the narrative in such way that it follows up on the painters' play with time. And this following in the footsteps of the painted originals is not accidental: delayed future is one of the key characteristics of Dostoyevsky's poetic narrative and ontology of time.

**Keywords:** Fyodor Dostoyevsky, Hans Holbein, Claude Lorrain, ekphrasis, space, time, past, present, future.

Два наиболее известных (и наиболее текстуально развернутых) экфрасиса в творчестве Достоевского — описание картин «Мертвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна Младшего и «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» Клода Лоррена. Первому из экфрасисов посвящена обширная научная литература, не раз говорилось и о втором из них (ограничимся пока ссылкой на две резюмирующие работы с обширной библиографией: [1], [2]). Примерно в таких же пропорциях соотносятся, насколько можно судить, и исследования о самих живописных произведениях (укажем лишь на несколько важных для нас публикаций: [3], [4], [5], [6]). Однако не нужно быть специалистом, чтобы заметить чрезвычайную несхожесть, если не полярность двух этих любимых Достоевским картин. Обратим внимание лишь на одно бросающееся в глаза принципиальное различие между ними, важное для наших дальнейших целей.

Гольбейн оставляет зрителя один на один с мертвым, вызывающе обезображенным телом Христа,

которое вытянуто по горизонтали и до такой степени стиснуто со всех сторон прямоугольной рамкой, имитирующей форму гроба, что почти целиком занимает поле зрения, мучительно приковывая к себе наш взгляд и отнимая у него всякую свободу движения (ср.: [7; 119–120]). Идеальный ландшафт Лоррена устроен совершенно по-другому, демонстрируя сложное — множественное и размытое, лишенное жесткой, статичной геометрии — вертикальное и горизонтальное членение пространства. Боковые кулисы, создаваемые с одной стороны (слева) деревьями, а с другой (справа) — скалами и горами, также покрытыми на нижних ярусах разнообразной растительностью, усиливают уводящую вдаль, к линии горизонта перспективу, которую прочерчивает световая дорожка на воде от садящегося солнца. Кроме того, ближняя к зрителю часть берега, имеющая форму плавно выдающейся в море дуги, отделенной от боковых скал затененной ими водой, задает еще одну, поперечную, чуть наклоненную к диагонали перспективу, которая увлекает смотрящего к месту пересечения горизонта с левой рамкой полотна. В центре переднего плана, посередине дуги расположено задрапированное тканью убежище, в котором заглавные герои, благословляемые купидоном,

<sup>1</sup> Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23008

предаются любви, и солнечная дорожка подходит прямо к этим миниатюрным кулисам, словно пропитывая их и видимые на их фоне фигуры сиянием. А на горизонте, из-за которого чуть приподнимаются смутные силуэты островов, воды залива смыкаются с подсвеченными солнцем небесами, с их многослойными полупрозрачными облачными кулисами. Взгляд здесь может бесконечно блуждать в любом направлении, следуя за прихотливыми сочетаниями деталей, линий и цветов.

Другими словами, если в первом случае используется скользящая, клаустрофобная оптика, то во втором — своего рода панорамирование, приглашающее нас к воображаемому путешествию по пространству картины. Зрительные позиции тут противоположны. И все же между полотнами Гольбейна и Лоррена есть нечто общее, хотя и проявляет оно себя опять-таки не совсем одинаково. Для того чтобы адекватно воспринять и одну, и другую картину, зритель должен обладать некоторыми «сюжетными» знаниями о том, что на них изображено. Испытать перед произведением Гольбейна не просто визуальный, но и когнитивный шок можно лишь при условии, что мы знаем о грядущем восстании Христа из мертвых, вообще о том, кто есть Христос и какова привычная Его иконография. Провокативная природа картины заключается именно в том, что зритель должен с последней отчетливостью ощутить зримую невозможность воскресения Того, над Кем смерть как будто бы одержала свою страшную победу, Кто столь безнадежно, без намека на спасение, заточен в гробу (ср., впрочем, единичные попытки интерпретировать картину в альтернативном ключе — как образ начинающегося в мертвом теле мистического пробуждения жизни: [8; 27–30]; ссылаясь на свой личный опыт знакомства с подлинником картины, об этом же писали и литературоведы: [9; 297], [10; 254–258]). Иной по стилистическому исполнению и смыслу, но функционально близкий эффект порождается и полотном Лоррена. На одной из прибрежных скал можно рассмотреть не очень заметную фигуру Полифема, полувозлежащего на траве и играющего на свирели. Циклоп выглядит безобидно, он буквально растворен в пасторальном пейзаже, однако, как известно из той версии мифа, которую узаконил Овидий (и которая неоднократно была запечатлена в живописи), этот неудачливый и ревнивый поклонник Галатеи, оказавшись свидетелем ее любовного свидания с Акидом (Ацисом), безжалостно убьет своего счастливого соперника. Присутствие Полифема отбрасывает на идеальный ландшафт зловещую тень, но тень неразличимую, никак не нарушающую общей гармонии.

Обе картины, следовательно, построены с таким расчетом, что ожидаемые, непреложные в будущем ключевые события тех историй, которые на этих полотнах отражены, парадоксально становятся для нас чем-то неправдоподобным, нереальным. Зритель-

ный опыт приходит в противоречие с сюжетным сообщением: мы сталкиваемся с необходимостью не верить своим глазам, но при этом не верить им не можем. Глядя на мертвого Христа, мы должны совершить визуальное и когнитивное усилие, чтобы представить себе Его воскресение; глядя на проникнутый вечерним покоем пейзаж, мы можем, конечно, принять в качестве допущения, но не способны вообразить кровавую (в самом непосредственном значении) развязку любовной коллизии. В результате возникает впечатление, что время картин «зависает»: до тех пор, пока мы смотрим на них, наступление будущего отсрочивается.

Прямая связь между особой конструкцией живописного пространства и проблемой с развертыванием времени, прослеживающаяся и в прозе Достоевского, и послужила, по всей вероятности, глубинной причиной столь пристального интереса Достоевского к двум обсуждаемым картинам. Но в этой статье мы сосредоточимся на более узкой теме и присмотримся к тому, насколько в экфрасисах подхватывается художественная интенция их источников. И для начала вспомним о том, что на роль авторов экфрасисов Достоевский назначил трех героев, которые на металитературном, идеологическом уровне были для него явными оппонентами (в разных отношениях). Картину Гольбейна подробно пересказывает Ипполит; пейзаж Лоррена — Ставрогин (в ненапечатанной главе «У Тихона»), а затем почти теми же словами, но в чуть расширенном варианте — Версолов. Уже сам выбор доверенных лиц (не раз комментированный — ср.: [11; 145]) задает семантическую рамку, изолирующую пересказы, не позволяющую воспринимать их как непосредственный элемент авторского кругозора. Но во всех трех случаях это еще и удвоенная нарративная рамка. Экфрасисы Ипполита и Ставрогина — фрагмент написанных героями исповедей; экфрасис Версолова — часть диалога героя с Аркадием, который потом несколько раз прямо назовет их разговор «исповедью» своего отца (а в подготовительных материалах к роману это слово не раз произносят и Автор, и сам Версолов). Тем самым экфрасисы, являющиеся по своей жанровой сути текстами в тексте, обретают биографическое измерение. Они превращаются в факт самосознания героев, которые, решаясь в той или иной форме инсценировать исповеди, оглядываются на свою жизнь либо напоследок, либо перед какими-то задуманными поворотными событиями (как герои предполагают). Но как раз поэтому финальный характер исповедальных акций (вместе с экфрасисами в их составе) отличается двойственностью: пока они длятся, будущее, требующее от героев совершения необратимых поступков, не наступает. И подобное сочетание приближения развязки и ее откладывания само по себе может рассматриваться как повествовательный эквивалент того отсрочивания времени, которое разы-

грывается в картинах Гольбейна и Лоррена.

Близкая тенденция наблюдается (в различных разворотах) и при пересказе картин. Экфрасису Ипполита предшествует «аннотированное» описание той самой копии с полотна Гольбейна, которую герой увидел в доме Рогожина. Это описание принадлежит рассказчику (чья оптическая позиция во многом совпадает с позицией князя Мышкина, смотрящего на картину) и фиксирует общие очертания полотна и его место в плохо освещенном большом зале: «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» [12; 8. 181] (тексты Достоевского цит. с указанием источника, тома и страниц). Здесь значимы и акцент на «странном» контуре картины, и ее двусмысленное, на грани рискованного пространственного, метонимического каламбура положение над дверью, имеющей несомненные христологические коннотации: «Я есмь дверь...» и др. [Ин. 10, 1–9]. Обещание выхода из мрака-смерти плохо соотносится с обликом Того, чей образ запечатлен на холсте Гольбейна. Впрочем, несоответствие это текстом не афишируется: оно прояснится лишь в экфрасисе Ипполита. Рассказчик довольствуется словами, что картина «...изображала Спасителя, только что снятого со креста» [12; 8. 181]. Для того чтобы уловить смысловую сомнительность выбранного для полотна места, читатель должен был бы сам, опираясь на контекстуальные знания, визуализировать изображение, к которому отсылает эта уклончивая констатация, сообщающая одно — то, что Христос на картине был «только что» снят с креста.

В полноформатном экфрасисе Ипполита воспроизводится почти все, фигурирующее в этой предварительной, рамочной информации, за исключением упоминания о необычных размерах картины. Вместо того чтобы сказать о ее «странной форме», Ипполит сразу — и опять же метонимически — перейдет к разъяснению причин «странного беспокойства», которое вызвало в нем то, что в эту форму заключено. В исповеди героя есть один характерный сигнал, копирующий речь рассказчика, как если бы Ипполит подслушал ее: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста» [12; 8. 338]. А через несколько строк вторая половина этой неявной цитаты превратится уже в цитату цитаты, усиленную курсивным выделением: «...лицо человека, *только что* снятого со креста...» [12; 8. 339]. Двойной анафорический жест, возвращающий ближайшим образом к только что произнесенному тексту самого героя, а затем — к удаленному более чем на сто пятьдесят страниц тексту рассказчика, смещает нас по оси повествования в сторону прошлого, дублируя на нарративном уровне то, что в этих трижды повторенных словах относится к плану содержания экфрасисов.

Так вот, и рассказчик, и Ипполит настаивают

на том (как не раз отмечалось, вопреки всякой действительности), что Христос на полотне Гольбейна имеет вид человека, которого совсем недавно покинула жизнь. В экфрасисе Ипполита это получает развернутое описание; достаточно продолжить вторую из приведенных реплик — о лице Господа: «...то есть сохранившее в себе очень много живого, теплое; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь нм ощущаемое...» [12; 8. 339]. Под влиянием воображения героя Христос на картине почти оживает, но — в Его состоянии до Креста. Ретроспекция вытесняет проспекцию. Пасхальная история сдвигается к ее началу, прекращая быть движущимся к своему исполнению предчувствием воскресения, восстания Христа из гроба. И герой, идентифицируя себя с теми, кто окружал Господа, задается вопросом, в котором явно выражает себя то, что и обращает время вспять, — страх перед будущим, перед кажущейся неодолимостью природы и смерти. Ипполит вопрошает: «...если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели <...> все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» [12; 8. 339]. Больше того, в исповеди можно отыскать и следы скрытого впечатления от сдавливающих очертаний картины. При взгляде на нее природа начинает «мерещиться» Ипполиту в разных видах, центральный из которых — чудовищная машина, которая «бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя» существо Христа [12; 8. 339]. Гроб на полотне оказывается чем-то вроде портативной модели такой машины, ее мертвого чрева.

По-своему ориентированы на структуру пространства-времени живописного оригинала и «лорреновские» экфрасисы. И Ставрогин, и Версилов как будто бы проходят мимо сюжетной двусмысленности картины. Для них это ничем не омраченное запечатление «золотого века». Оптическая структура полотна, призывающая зрителя совершить идиллическую прогулку по его пространству, отражается уже в дискурсивной форме подачи экфрасисов. В обоих случаях пейзаж Лоррена героям приснится, и оба раза при этом будет уточнено — «...но не как картина, а как будто какая-то быть» [12; 11. 21; 13. 375]. Сон осуществляет визуальное желание, позволяя очутиться внутри картины, в изображенной реальности, ассоциирующейся у героев с прекрасным и счастливым уголком Греческого архипелага древних, изначальных времен. Подобное же манящее направление получает в описании увиденного и главенствующая ландшафтная перспектива: «...волшебная панорама вдаль, заходящее зовущее солнце...» [12; 11. 21; 13. 375]. И к этому добавляется еще (особенно в варианте Версилова) акцент на неотчуждаемом характере «лорреновского» мира, на отсутствии границ,

отделяющих человеческое от божественного и природного: «Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... <...> Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей...» [12; 13. 375]. (В сновидении Ставрогина теологическое измерение многозначительно отсутствует.)

Идеальность этого мира подрывается, однако, тем, что рисуется он в экфрасисах как нечто безвозвратно утраченное — как «колыбель», как «первый день» европейского человечества. И этот вектор неявно прослеживается даже на повествовательном уровне: в исповедях обоих героев перед нами не настоящее время сновидения, а прошедшее время пересказа приснившегося. Больше того, «золотой век» прямо оценивается в итоге как то, что в действительности едва ли существовало: это «высокое заблуждение», «мечта самая невероятная» [12; 13. 375]. Достоевский в типичном для него дисперсионном ключе строит текст героев так, что сначала нам предъявляется нечто в качестве реально бывшего (пусть и три тысячи лет назад), а потом истинность этого ставится под вопрос ([13], [14]). Деавуируется и содержание сновидения как таковое. Изобразительная часть экфрасиса Версилова начинается с констатации, которой завершается описание картины у Ставрогина: «...я не знаю, что мне именно снилось...» [12; 11. 21; 13. 375]. Разоблачение увиденного героями во сне разворачивается в два эшелона, почти как в стихотворении Я. П. Полонского «Колокольчик», которое цитируется и обсуждается в романе «Униженные и оскорбленные»: «За окошком растет только вишня одна, / Да и та за промерзлым стеклом не видна / И, быть может, погибла давно» [12; 3. 228]. Утверждение о том, что за окном растет вишня, колеблется ее недоступностью для взгляда, а затем окончательно снимается предположением о гибели (да еще и давней) одинокого дерева.

Иначе говоря, сама логика повествования в экфрасисах Ставрогина и Версилова бросает тень сомнения на лорреновский пейзаж, оказывающийся не просто образом исчезнувшего райского мира, но чем-то не вполне подлинным — обманкой, имитацией начала, которого, вероятно, и не было вовсе. Визуальный — сновидческий — опыт встречи с «золотым веком» опровергается, смещается актом рассказывания. Но кульминацией отрицания этого опыта является переход от экфрасического сна к пробуждению. Оба героя просыпаются вечером, в слезах счастья, под лучами закатывающегося солнца, и такое перетекание сна в явь готовит двусмысленный эффект. С одной стороны, он держится на подчеркнутым контрасте (который, начиная с известной статьи С. Н. Дурылина, обычно и отмечается: [15; 182]). Ставрогину привидится обесчещенная им Матреша. А Версилу откроется истина апокалиптического масштаба: «...это заходящее солнце первого дня

европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества!» [12; 13. 375]. И сразу после этого Версиров дважды упомянет Тюильри. Тепло и свет солнца, осенявшие идиллический ландшафт, обернутся пламенем, который уничтожил подожженный коммунарами дворец (сон героя приурочен в романе к дням Парижской коммуны). С другой стороны, однако, такой данный «наплывом» переход от сна к яви создает впечатление неизбежности, неотвратимости подобного превращения, как если бы в воображаемом начале уже был заключен противоположный ему конец. И это вплотную подводит нас к особой, парадоксальной конструкции времени, которая как раз и кроется за такой амбивалентностью и которая получает изощренное развитие в «Подростке».

Через несколько страниц после завершения экфрасиса Версиров расскажет о своих «фантастических» теологических идеях, и Аркадий, документируя их, симптоматично использует художественную фразеологию: «...несколько штрихов странной картины, которую я успел-таки от него выманить, я здесь приведу» [12; 13, 378]. Эта «странная картина» — изображение атеистического, лишённого Бога земного рая, который должен наступить в будущем — после окончания существующей разрушительной смуты. Рисуя свою «картину», Версиров сравнит ее с лорреновским пейзажем, и такое сопоставление приведет к дальнейшему рассеиванию смысла. О судьбе грядущих людей, которые самозабвенной любовью друг к другу будут стремиться восполнить свое «великое сиротство», герой выразится так: «...великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества» [12; 13. 378]. Странностей тут и на самом деле много, и ключевая из них в том, что Версиров повторит знакомую нам формулу «последний день» теперь уже применительно не к настоящему, а к будущему (запомним, впрочем, это характерное «как бы»). Современность обращается в «предпоследний» день и тем самым отодвигается по направлению к прошлому, семантически смешиваясь с ним. Отсюда те менее заметные, но не менее колоритные рассогласования, которые наблюдаются в речи Версилова. Солнце в ней — эквивалент Бога, и хотя это традиционное метафорическое сближение, оно плохо вяжется с языческими приметами «золотого века» и никак не сочетается с его счастливой, безмятежной цикличностью. Уход Бога — событие однократное, и в такой перспективе солнечный закат в «лорреновском» экфрасисе неожиданно обретает задним числом не свойственную ему траурную безнадежность — след современности, с ее утверждающимся гибельным атеизмом. В подготовительных материалах к роману подобный стык подается

особенно неприкрыто: «Я не мог не признать, конечно, что атеизм грядет в мир. Но я с грустью смотрел на закат прежнего солнца» [12; 16. 431].

Настоящее как таковое выпадает из расклада времен. Именно поэтому атеистическая антиутопия Версилова и соотносится напрямую со смещенным, помеченным печатью современности вариантом мифической райской идиллии, оказываясь чем-то вроде второго, сокращенного ее издания, в котором нет уже ни богов, ни Бога. Переход от экфрасического сна героя к яви влечет за собой, в конечном счете, не пробуждение в настоящем (служащим лишь транзитным пунктом), а погружение в «фантазию» о будущем. Это движение от не вполне реального к еще менее реальному, от имитации начала к имитации такой имитации, к еще одной попытке воплощения «золотого века», которое мыслится как последнее. Но самое любопытное, что «картина» Версилова на этом отнюдь не заканчивается. Ее замыкает постскрипту: «...я всегда кончал картинку мою видением, как у Гейне, „Христа на Балтийском море“ <...> И тут как бы пелена упала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» [12; 13. 379]. Повторение «золотого века» вызывает необходимость и в новом, искупающем забвение Бога пришествии Христа, которое определяется опять-таки как последнее.

Все это сериальное умножение событий вынуждает усомниться в том, что «последний день» в таком мире возможен в принципе. Каждый раз «последний» день оборачивается предпоследним, «как бы последним». В подготовительных материалах к исповеди Версилова нарушение нормального хода времени зримо обнаруживается и в семантическом разбросе, и в хаотическом порядке появления в рукописи тех контекстов, которые непосредственно связаны с пейзажем Лоррена, на глазах утрачивающем какую бы то ни было внятную историческую референцию. Здесь есть и отсылки к прошлому: «Клод Лоррен. Начало европейского человечества» [12; 16. 425]; и отсылки к настоящему: «Клод Лоррен и описание грусти. Я знал, что это должно погибнуть» [12; 16. 417]; и отсылки к будущему (в тексте «опережающему» настоящее на несколько строк): «Клод Лоррен после атеизма» [12; 16. 417]; и комбинированные, нечеткие версии: «Сначала Клод Лоррен — всё пройдет... <...> Потом атеизм» [12; 16. 428]. Воспоминание о картине Лоррена точно растормаживает время, заставляя его пробежать весь спектр своих состояний.

Особенно интересно в рукописных материалах одно из истолкований лорреновского заходящего солнца: «У Клода Лоррена закат — загадка и тайна. // Мне же приснилось, что уже тайна выполнена» [12; 16. 427]. Анонс возможной реплики Версилова не отличается ясностью, однако явно вступает в противоречие и с содержанием экфрасического сна героя (где как будто бы никаких загадок и тайн

не фигурирует), и с тем двойственным пониманием заката, с которым мы уже сталкивались. Это не идиллическое обещание блаженной неизменности и не эмблематическое выражение переходящести, обреченности того мира, который знал если не о Боге, то хотя бы о богах. Это некое загадочное пророчество, о котором ничего невозможно сказать, кроме того, что оно еще не сбылось, и которое размыкает время картины в неопределенное будущее. Правда, уже следующий фрагмент рукописи выглядит как прямая подсказка: «Атеизм — великое сиротство, нет бога, прижиматься... <...> // Если б отняли бога и всех богов. // Обожание человечества вместо бога. // Великая тайна совершилась, явление Христа» [12; 16. 427]. И если принять эту логику, то тайна, скрытая в лорреновском пейзаже, — не уход Бога, а, напротив, Его обетование, ожидание, предчувствие.

Подсказка эта, однако, порождает новые, еще более запутанные проблемы, по отдельности нам отчасти знакомые. Судя по всему, только что приведенный фрагмент нужно рассматривать как набросок антиутопии Версилова, а следовательно, исполнение тайны — это второе, завершающее атеистическую эпоху пришествие Христа. Но в таком случае под вопросом оказывается первое Его явление. Когда герой говорит о несовпадении картины Лоррена и своего сна о ней, он подразумевает не различие между сменяющимися друг друга мирами многобожия и единобожия, а то, что Христос каким-то образом присутствует в экфрасическом сновидении посреди идеальных античных декораций. Версиров, а вместе с ним и Достоевский словно не замечают фундаментальной оппозиции язычества и христианства, которая, помимо прочего, была значимым классификатором для литературы и культуры русского XIX века. И на этом расхождении с истиной не заканчиваются: главное несоответствие в том, что в экфрасисе Версилова вообще нет ни намека на Христа. Здесь снова дисперсионный эффект: нечто утверждается вопреки тому, что показано в тексте. В результате первое пришествие Христа лишь объявляется (да и то в подготовительных материалах к роману), а визуализируется второе, которое совершается уже не в языческие, а в атеистические времена и перетягивает на себя читательское внимание. Поэтому если и воспринимать картину Лоррена как живописное подобие четвертой эклоги Вергилия, то предсказывает эта картина у Достоевского фактически не рождение Христа, а сразу второе Его явление. Такой пропуск, такой сдвиг к будущему вызван, очевидно, эсхатологическим стремлением в один шаг, скачком приблизиться к окончательному, последнему событию, исчерпывающему ход истории. Но, как мы уже могли убедиться, преодолеть сериальность не удастся: последнее всякий

раз оказывается не более чем «как бы последним». И неканонический сценарий второго пришествия, которое совершается не по правилам, с оглядкой не на священные тексты, а на Гейне, только поддерживает это представление.

Одним словом, «лорреновский» экфрасис у Достоевского не позволяет утвердиться в настоящем времени созерцания, увлекая за свои пределы и беспорядочно смешивая времена, но так, что в итоге все-таки вырисовывается магистральная тенденция, нацеленная на будущее, которое непрерывно отступает вперед. Причем такое отступление сопровождается умножением, копированием или, вернее, варьированием (вплоть до инверсии) однажды случившегося, которое не в силах обрести окончательную форму. Как нетрудно заметить, перед нами то же самое отсрочивание будущего, которое мы наблюдали в действии при анализе «гольбейновского» экфрасиса, с тем, однако, отличием, что там будущее, напротив, столь же неуклонно отступало назад. Векторы нейтрализации будущего тут противонаправленные. Знаменательно, что и запускаются соответствующие механизмы (так или иначе) двумя симметричными событиями — воскресением Христа и Его вторым пришествием. И оба раза будущее как бы не рискует приблизиться к чуду, к преобразению реальности. Но более общая гипотеза, которая напрашивается в заключение, возвращает нас к тому, с чего мы начали — с обнаружения непосредственной связи между конструкцией пространства и «зависанием» времени, одинаково свойственной полотнам Гольбейна и Лоррена. Так вот, в экфрасисах Достоевского проглядывает подобная же логика, только реализуется она в двух зеркально-противоположных версиях, что возможно напрямую соотнести с полярной геометрией картин. Можно сказать, что при их пересказе клаустрофобное пространство не выпускает будущее из себя, а панорамное пространство впускает его в себя слишком много, не давая ему тем самым найти какое бы то ни было устойчивое обличье. Добавим, что в прозе Достоевского два этих типа пространства (у писателя особо отмеченных) и вообще сопряжены с двумя разными способами отсрочивания будущего. Но, при любом раскладе, в фокусе у Достоевского остается именно эта сдвоенная интенция — тоска по грядущему и страх перед ее утолением, ставящим ложную точку, обращающим грядущее лишь в новое настоящее и отбрасывающим время назад.

*Воронежский государственный университет*

*Фаустов А. А., доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы*

*E-mail: aafaustov@list.ru*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Токарев Д. В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна–Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля–Жуковского) / Д. В. Токарев // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — С. 61–104.
2. Перлина Н. М. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» / Н. М. Перлина. — СПб.: Алетейя, 2017. — 299 с.
3. Marek K. Der Leichnam als Bild — der Leichnam im Bild. «Der Leichnam Christi im Grabe» von Hans Holbein d. J. und seine modernen Derivate / K. Marek // Die neue Sichtbarkeit des Todes. — München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. — S. 275–314.
4. Marek K. Zwischen Verehrung und Ekel. Die Ambiguität des toten Christus als bildliche Rhetorik bei Holbein d.J. / K. Marek // Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit. — Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2012. — S. 61–80.
5. Lagerlöf M. R. Ideal landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin, and Claude Lorrain / M. R. Lagerlöf. — New Haven: Yale University Press, 1990. — 247 pp.
6. Pace C. «The Golden Age... The First and Last Days of Mankind»: Claude Lorrain and Classical Pastoral, with Special Emphasis on Themes from Ovid's «Metamorphoses» / C. Pace // *Artibus et Historiae*. — 2002. Vol. 23, № 46. — pp. 127–156.
7. Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия / Ю. Кристева. — М.: Когито-Центр, 2010. — 276 с.
8. Prater A. Scharf gestellt: Altbekanntes neu gesehen. Zwischen Grabesruhe und Auferstehung. Holbeins «Christus im Grab» neu gesehen (I) / A. Prater // *Kunstchronik*. 71. Jahrgang. — 2018, Heft 1. — S. 22–35.
9. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский / В. Н. Захаров. — М.: Индрик, 2013. — 456 с.
10. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: Двухсоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского / Т. А. Касаткина. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 528 с.
11. Wasiolek E. Dostoevsky: The Major Fiction / E. Wasiolek. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964. — 255 pp.
12. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 томах / Ф. М. Достоевский. — Л.: Наука, 1972–1990.
13. Фаустов А. А. О повествовательной дисперсии: роман Ф. М. Достоевского «Идиот» / А. А. Фаустов // *Культура и текст*. — 2019. № 4 (39). — С. 6–21.
14. Фаустов А. А. Повествование и время в прозе Достоевского. Ч. 1: Механизмы ретроспекции в романе «Идиот» / А. А. Фаустов // *Вестник Московского государственного университета*. — Серия 9: Филология. — 2020. № 6. — С. 131–141.
15. Дурьлин С. Н. Об одном символе у Достоевского / С. Н. Дурьлин // *Достоевский*. — М.: ГАХН, 1928. — С. 163–198.

*Voronezh State University*

*Faustov A. A., Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department*

*E-mail: aafaustov@list.ru*