

UDK 821.161.1.09 Dostoevskij, F. M.-31
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 11. 2. 2008.
Prihvaćen za tisak: 19. 9. 2008.

УРТМИНЦЕВА МАРИНА ГЕНРИХОВНА
Нижегородский государственный университет
им. Н. И. Лобачевского
Кафедра русской литературы
Филологический факультет
Ул. Б. Покровская 37, Нижний Новгород, 603000 Россия

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ И "УЗЛЫ" СЮЖЕТА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО "ИДИОТ"

Работа посвящена исследованию сюжетных функций визуального образа в романах Ф. Достоевского на материале романа *Идиот*. Для Достоевского Лицо – это стержень романного построения, герой, который в отличие от людей обыкновенных, воплощает в себе внеличные или сверхличные интересы, рождает "всеобщую идею".

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *визуальный образ, сюжетная функция, портрет у Ф. М. Достоевского, духовная биография Мышкина*

Визуальный образ в романах Ф. Достоевского обладает ярко выраженной сюжетной функцией. Исследователи творчества писателя неоднократно отмечали, что исток замысла произведения почти всегда был связан у него с лицом, появление которого свидетельствовало о том, что роман созрел (Кирпотин, 1972: 153). Для Достоевского Лицо – это стержень романного построения, герой, который в отличие от людей обыкновенных, воплощает в себе внеличные или сверхличные интересы, рождает "всеобщую идею". Она содержит в себе мотивы поступков персонажа, выполняя таким образом сюжетную функцию. Идея лица, писал Ф. Достоевский, "охватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владеет в нем не только в голове, сколько воплощаясь в него, переходя в натуру всегда с страданием и беспокойством, и, уж раз поселившись в натуре, требует и немедленного приложения к делу" (Достоевский, 1935: 90). Таким Лицом в романе *Идиот* является князь Мышкин. Внешняя жизнь героя представлена в повествовании таким образом, что сюжетные, событийные рамки не вмещают в себя содержание всей духовной биографии Мышкина. Ее смысл гораздо шире пространственных и временных характеристик, в которых существует герой романа. Глубокое внутреннее переживание персонажа почти не получает внешней конкретизации, очерчено очень скупой. Об этом свойстве портретирования Достоевского неоднократно писали исследователи его творчества, объясняя "неумение" Достоевского писать портреты нежеланием "следовать устоявшейся традиции", невозможностью передать в словесном образе "неоднозначность, изменчивость, непостоянство

выражения лиц" героев (Соловьев, 1979: 7). По мнению другого исследователя, оригинальность портретирования Достоевского отражает идею писателя о человеке вообще: соотношение внешнего и внутреннего в нем свободно колеблется, не обнаруживая прямой обусловленности внешнего "средой" (Шкловский, 1974: 317). О содержании и структуре философского портрета, связанного с особой ролью автора-повествователя в романах Ф. Достоевского, неоднократно писал А. Чичерин. Этот портрет обеспечивал возможность представить не только определенный социальный тип, но и "социально характерную идею, воплотившуюся в индивидуальном характере и типе", поэтому художественная конкретность образа достигалась иначе, чем у других художников (Чичерин, 1972: 268).

Действительно, портреты Достоевского создаются иными, чем у других художников слова, способами. Конкретность художественного образа для писателя не является конечной целью, а служит выражению самосознания героя в определенный момент его духовной истории. Человек в романах Достоевского "не является конечной величиной, на которой можно было бы строить какие-либо твердые расчеты; человек свободен и потому может нарушить любые навязанные ему закономерности. Герой Достоевского всегда стремится разбить завершающую и как бы умерщвляющую его оправу чужих слов о нем" (Бахтин, 1963: 77-79). В портретах Достоевского соединяются два разнонаправленных вектора: один из них определяет направленность внимания читателя к конкретике изображения, другой апеллирует к его воссоздающему воображению, заставляя преодолевать конкретно-чувственный облик зрительного образа.

Обратимся к роману *Идиот*, как к произведению, в котором тесная связь визуального образа с узлами сюжета является принципиальной особенностью структуры. Наибольший интерес в этом отношении представляет образ центрального героя князя Мышкина. Герой является перед читателем уже сложившимся внутренне человеком, по ходу романа он не меняет своих убеждений (даже осознание присутствия "демона" в себе после встречи в доме Рогожина, во второй части романа), не становится поводом к пересмотру жизненного кредо. Мышкин проходит испытание философией "других", поэтому его биография (ее внешний сюжет) – это история разгадывания Мышкиным чужой индивидуальности.

Герой заявляет о своей главной миссии в России дважды. Первый раз, в доме Епанчиных, он признается: ... *я теперь очень всматриваюсь в лица...* (Достоевский: 65). После обмена крестами с Рогожиным он выражает ее иначе: *Трудно в новой земле новых людей разгадывать* (Достоевский: 190). Мышкин тем не менее разгадывает встреченных им людей, освещая их светом своей души. Именно поэтому его портрет принимает форму визуального образа, "отраженного" во внешнем облике и мимическом поведении того, кто находится с ним рядом. Функция этого отражения – в прояснении авторской идеи образа, который разворачивается в повествовании в обратной временной перспективе.

Первая портретная характеристика князя дана с точки зрения автора-повествователя, "объединившего" изображения внешности Рогожина и Мышкина, расположив их друг за другом. Портрет одного героя как бы перетекает в описание внешности другого и даже в ритме повествования можно обнаружить значимые совпадения: указание на возраст, цвет волос, обрис лица, выражение глаз и общее

впечатление, производимое тем и другим на наблюдателя. Сближение портретных характеристик Рогожина и Мышкина нужно автору для того, чтобы обозначить внутреннюю и внешнюю их противоположность. Назвав этот прием портретной характеристики развертыванием обратной перспективы, мы имели в виду то, что в этой сцене автор, по-видимому, обращает читателя к ситуации распятия – финалу земной жизни Христа: "Тогда распяты с Ним два разбойника... Также и разбойники, распяты с Ним, поносили Его..." (27, Матф. 38, 44); "С ним распяли двух разбойников, одного по правую, а другого по левую сторону Его. И сбылось слово Писания: "и к злодеям причтен"" (15, Марк, 27, 28), "Так распяли Его и с Ним двух других по ту и по другую сторону, а посреди Иисуса" (19, Иоан. 18). Но если в Евангелии путь Христа-человека к моменту распятия уже пройден, то в романе Достоевского этот путь еще только предстоит пройти его герою князю Мышкину.

Соответствующая аллюзия проявляется в романе Достоевского весьма отчетливо. В вагоне поезда (символ пути) Мышкин находится между двумя "разбойниками" – Рогожиным и Лебедевым, подобно Христу он будет "распят" между двумя преступниками. Только в Евангелии от Луки дан диалог между Христом и одним из разбойников: "И сказал Иисусу: помяни, меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю" (23, Лука, 42, 43). Сцена разговора Мышкина с Рогожиным в поезде – единственная, где автор дает развернутое изображение внешности князя, рисует его телесную суть. Так же, как и в последние минуты перед смертью Христа, по свидетельству евангелистов, страдает его телесная оболочка, в то время, как дух Его крепок. Однако, в отличие от композиции сцены "Христос и разбойники" в Евангелии, Достоевский располагает героев друг против друга так, что мимические движения князя и его слова отражаются в поведении Рогожина и Лебедева. Эта ситуация символизирует начало новой жизни, которая входит в его существование вместе с обоими. И в дальнейшем Достоевский прибегает к "отраженному" портретированию, когда необходимо вызвать ассоциативный визуальный образ князя (и акцентировать его плотское начало), проявляющееся тогда, когда по ходу сюжета он сталкивается с Рогожиным.

Значительную веху в духовной биографии князя играет "особенная физиогномия" дома Рогожина (Андерсон, 1993). Быстрый темп повествования, соответствующий напряженному диалогу князя и Лебедева во второй главе второй части романа, сменяется замедлением, мотивированным описанием впечатления, которое произвел фасад дома "потомственного почетного гражданина Рогожина" на Мышкина. Взгляд Мышкина отметил доминирующую во внешнем облике таких домов деталь: *толстые стены и чрезвычайно редкие окна; в нижнем этаже окна иногда с решетками* (8, 170). Внутреннее устройство жилища убеждает князя в его негостеприимстве, оно подтверждает первое неприятное впечатление. Повествователь ведет Мышкина через ряд комнат-клетушек, *делая крючки и зигзаги, поднимаясь на две, на три ступени и настолько же спускаясь вниз*, чтобы герой очутился у двери в комнату Рогожина. В этом описании заключена развернутая метафора души Рогожина. Внутренний, потаенный смысл движения по извилистому пути к Парфену Мышкин ощущает физически, догадываясь, что "внутренний дом" Рогожина, его душа, скрыта за этими маленькими окнами, путь к ней очень непрост.

При встрече князя с обитателем дома повествователь не останавливает своего внимания на внешнем облике Мышкина, зато мимические движения Рогожина переданы несколькими вариантами зрительного впечатления: *побледнел и остолбенел на месте*", *был похож "на каменного истукана"*, *"смотрел неподвижным и испуганным взглядом* (8, 170). И только после этого автор дает слово Мышкину, который произносит в смущении: *Парфен, может, я некстати, я ведь и уйду*. Вся гамма переживаний, с которыми князь направлялся к Рогожину, отразилась на лице другого. Так косвенное изображение облика Рогожина позволяет читателю "дорисовать" внешний облик Мышкина, в котором начинает проступать "материальное", бьющее через край в Парфене. Этот прием портретирования можно было бы определить как перевод идеи автора о Мышкине в форму зрительного, пластического образа, появлением которого отмечена композиция сцены встречи героев в вагоне поезда.

Развивая возможности этого приема, автор вводит еще один важный смысловой пласт, разъясняющий складывающиеся в дальнейшем отношения между Рогожиным и Мышкиным. Этот пласт связан с картиной Ганса Гольбейна младшего "Мертвый Христос", появляющейся в четвертой главе романа¹. Достоевский отмечает, что князь *мельком взглянул на нее, как бы что-то припоминая, впрочем, не останавливаясь, хотел пройти в дверь* (8, 181), но Рогожин останавливает его вопросом о том, верует ли он. Вопрос Рогожина о вере опять возвращает нас к ситуации распятия, к первому портретированию героев. На картине Гольбейна, странно узкой и вытянутой в длину (*около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту*) (8, 181) изображен Спаситель, только что снятый с креста. Здесь он предстает перед нами в облике мертвого человека, плоть которого уже отмечена признаками тления, что в христианской идеологии несовместимо с верой в могущество Его как сына Божия. В этой сцене, предшествующей обмену крестами, Достоевский апеллирует к воссоздающему воображению читателя, который должен понять, почему Рогожин ни за что не согласился продать картину. Она убеждала его в бессилии добра, питая темные начала его натуры. С другой стороны, слова Мышкина о потере веры в спасение души, которая может пропасть после знакомства с картиной, расширяют семантическое поле ситуации и оказываются непосредственной подготовкой к нравственным мучениям князя после исповеди Ипполита.

В контексте мотив возможности духовной гибели идеи Христа, одолеваемого демонами сомнения и подозрения в том, что он лишний, что "один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш" (8, 352), начинает звучать все громче. Этот эпизод романа внутренне соотнесен с одним из наиболее значительных и трагических моментов земной жизни Христа – сценой в Гефсиманском саду, куда Иисус удалился после тайной вечери. Между сюжетным эпизодом в доме Рогожина и сценой в парке автор располагает исповедь Ипполита об утрате веры, соединенную с восприятием юношей картины Гольбейна. На первый взгляд, может показаться, что рассуждения Ипполита полны богохульства и выражают неверие в возрождающую силу христианской веры. Кажется, что физическую смерть Христа Ипполит отождествляет с его духовной смертью. Он

¹ См. комментарий к картине и ее интерпретацию в работах А. В. Булкина (Булкин, 1990), А. Б. Криницына (Криницын, 2001), Г. В. Краснова (Краснов, 2001).

предельно тщательно воспроизводит подробности внешнего вида трупа ("на картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скозились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском") (8, 339), и в сознании читателя возникает традиционное изображение, в котором Спаситель сохраняет необыкновенную красоту в лице и после смерти.² Мотив духовной смерти Христа, подтвержденной в картине Гольбейна фактом физической его гибели, ассоциирован в сознании Ипполита с духовной смертью Мышкина. Ипполит казнит князя, обвиняет его в нравственном преступлении против "сына Павличева", которому князь Мышкин якобы отказал в помощи.

Так в тексте романа снова сопрягается тема Христа с образом Мышкина. Что же заставило Достоевского прибегнуть именно к этой картине? Можно предположить, что её идея ассоциировалась в сознании Достоевского с серией "Пляски смерти" Гольбейна-младшего, впервые изданной в 1538 году и выдержавшей много изданий³. Художник переосмысляет традиционный сюжет о смерти как вечном спутнике человека и отождествляет смерть с дьяволом, вторгающемся в земную жизнь и расстраивающим все людские планы. Но если у Гольбейна смерть-дьявол представлена в образе скелета, то у Достоевского темная сила зла не имеет осязаемых форм и поэтому особенно страшна. Как, восклицает Ипполит, может *мерещиться в образе то, что не имеет образа? Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо* (8, 340). Но ведь именно Ипполиту Рогожин мерещится в виде тарантула, насекомого, несущего неминуемую смерть тому, кого он коснется.

В результате работы сложнейших ассоциативных связей вырастает характеристика Мышкина в один из самых напряженных моментов его жизни, когда он вступает в открытую схватку со злом. Физическая смерть Христа на картине Гольбейна, соотнесенная с полным погружением во мрак беспамьятства Мышкина, не дает основания для однозначно трагических выводов в финале романа. Демон зла освещается светом добра и всепрощения (недаром возникает образ свечи в речи Ипполита), а князь-Христос приходит в мир, чтобы погибнуть за него, оставив вечную надежду на воскресение. Распятие Христа и распятие Мышкина – очищение беспамьятством от скверны мира, своеобразный духовный крест, который был избран обоими совершенно сознательно. Семантика картины Гольбейна не сводима лишь к иллюстрации евангельского сюжетного мотива распятия, поскольку её содержание соотнесено с биографией главного героя романа⁴.

² Среди наиболее известных картин, передающих этот облик Христа, полотна Фра Бартоломео "Плач над Христом", Рубенса "Снятие со креста", Тициана "Кающаяся Мария Магдалина".

³ Нами использованы репродукции картин Гольбейна в издании Гнедича (Гнедич, 1995)

⁴ Обдумывая образ князя-Христа, Достоевский исходил не только из Евангелия. Об источниках образа существует большая научная литература, где рассматривается, например, роль русской легенды в формировании образа Мышкина. Так, Л. М. Лотман соотносит легенду о обратимстве с Христом, опубликованную в 1860-е годы в сборниках А. Н. Афанасьева и Н. И. Костомарова, с эпизодом братания Мышкина и Рогожина (Лотман, 1972) Доказательству того, что этот мотив в сюжете является интерпретацией идей книги Э. Ренана *Жизнь Иисуса*, посвящена статья Д. Л. Соркиной (Соркина, 1964)

Авторские интенции направляют активность читателя на восприятие внешнего облика князя и в тех ситуациях, где Мышкин "отражается" в Настасье Филипповне. Эти ситуации чрезвычайно важны для "прочитывания" внутреннего через внешнее потому, что Достоевский показывает князя в тот момент, когда испытываемое им сильное чувство еще не перешло в действие – разговор или движение. Значительная роль в характеристике внешнего облика Мышкина принадлежит повествователю, который отмечает и комментирует совпадение мимики, жеста, характера движения (или его отсутствие) князя и Настасьи Филипповны. Рассказчик постоянно обращает внимание на то, что при виде Настасьи Филипповны Мышкин замирает: его лицо не отражает никакой борьбы чувств в первый раз, когда он видит портрет в кабинете Епанчина.

Достоевский выстраивает портретную характеристику Настасьи Филипповны на соединении оценок Мышкина *Удивительно хороша!* и описании её внешности другим. Повествователь разъясняет тайну привлекательности героини, соединяя три ключевые детали облика: *задумчивый лоб, выражение лица страстное и как бы высокомерное* (8, 27). Автор подчеркивает, что красота Настасьи Филипповны заключена не столько в её внешнем облике, сколько в той постоянной душевной работе, которая органически присуща ей⁵. Именно это качество и придает её облику удивительную красоту, которая взволновала князя. Впечатление князя, сосредоточенно рассматривающего портрет, затем конкретизируется в тот момент, когда он еще раз "прочитывает" смысл *двух косточек, двух точек под глазами в начале щек* (8, 32) и объясняет их происхождение гордостью героини, приобретенной жизненными испытаниями. И наконец третье, минутное впечатление Мышкина от портрета Барашковой (*Князь смотрел с минутой...* [8, 68]) характеризует истоки той борьбы, которую он будет вести сам с собой и с другими за Настасью Филипповну. *Необъятная гордость и презрение, почти ненависть*, которые "прочитал" князь в её лице на портрете, не помешали увидеть и её *удивительное простодушие*, – черту, в высшей степени свойственную героине. Жалость и сострадание – вот два состояния, которые Достоевский постоянно отмечает в выражении лица князя, наблюдающего за Настасьей Филипповной. Достоевский повторяет характеристику героя, который постоянно "замирает" перед ней. Это "замирание" – знак внутренней сосредоточенности, стремление разобраться в своих чувствах к Настасье Филипповне (*Князь воротился и глядел на нее как истукан, когда она засмеялась – усмехнулся и он, но языком все еще не мог пошевелить* [8, 86], он был ослеплен и поражен до того, что не мог выговорить слова... [8, 118]). Мотив "отражения" реализуется Достоевским на уровне синтаксического и лексического построения фразы, комментирующей мимические движения героев.

Внутренняя, бессловесная связь между героями раскрывается Достоевским и в двух других композиционно соотнесенных с портретом отца в доме Рогожина сценах. Одна из них – портрет-"отражение" Мышкина в Настасье Филипповне, построенная на совпадении смысла "прочитанного" обоими героями образа Семена Рогожина. Парадный, во весь рост портрет Семена Рогожина в сюртуке, с двумя медалями на шее, с *подозрительным, скрытым и скорбным взглядом* (8, 173) осознается

⁵ Подробный анализ образа Настасьи Филипповны в сопоставлении с живописным образом Мадонны см.: А. В. Булкин. "Достоевский и живопись" // *Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Вып. 4.* – Л.: ЛГУ, 1990, С.143-157.

обоими как *физиономия... всей рогожинской жизни. Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь*, – так передает свое чувство Мышкин, входя в кабинет к Рогожину. Настасья Филипповна *на портрет долго глядела... тут смеяь начала, а потом такая стала сумрачная* (8, 178). Достоевский доверяет героям самим определить владеющее ими настроение, но не дает их прямого визуального образа, однако портрет, доминирующий в комнате, подсказывает читателю и выражение лиц героев, испытывающих одинаковое чувство тоски и отчаяния. Скорбное выражение лица на портрете рождает ответное ощущение, переживаемое и Мышкиным, и Настасьей Филипповной: смысловая гамма слова *скорбный* передает состояние печали, горя, страдания (Ожегов, 1982), то есть тех чувств, которые воплощены в речи, мимике и жесте Мышкина и Настасьи Филипповны, постигающих "мрак" души Рогожина. Подробный анализ многозначности мимики и жеста у Достоевского дан в работе И. Белобровцевой (Белобровцева, 1978).

Особая роль портретирования Мышкина в один из существенных моментов его "светской" биографии отводится Достоевским образу Антипа Бурдовского – *сыну Павлицева*. Изображение манеры держаться предваряется описанием внешнего облика героя повествователем. В его замечаниях суммируется визуальное впечатление и характеристика персонажа. Повествователем отмечены присущие Бурдовскому чувства *право имеющего* и одновременно обиженного жизнью, обнаруживается в его торопливой и запинаящейся речи, *точно он был косноязычный или даже иностранец, хотя, впрочем, был происхождения совершенно русского* (8, 215).

Ситуация, складывающаяся вокруг *сына Павлицева*, многое высвечивает во всех участниках сцены. Например, характер поведения (внешнего движения) генерала Епанчина определен через метафорический смысл глагола *стусеваться*, несмотря на то, что он находится на периферии разворачивающихся событий. Внешняя же реакция князя на происходящее (*... в волнении обратился...*, *убеждал разгоряченный князь*) совпадает с реакцией всей компании молодежи (*компания Бурдовского была в невыразимом смятении*), однако истинная причина его горячности иная: пытается объяснить свое видение ситуации, князь "рисует" словесный портрет Бурдовского, обнаруживая внутреннее и внешнее сходство Антипа с собой. Основанием для такого сближения является косноязычие Бурдовского, определяемое князем как болезненное состояние человека, который "ничего не понимает": *Я сам, – объясняет князь, – был в таком положении до отъезда в Швейцарию, также летел бессвязные слова, – хочешь выразиться и не можешь...* (Достоевский, 1973: 229). Стремление князя в *чужой земле людей разгадывать* представлено автором как осознанное желание обнаружить в каждом частичку добра: там, в Швейцарии, с детьми и Мари он прошел первый опыт в этом роде. И его речь (в момент обретения истинного знания о Бурдовском) горяча, но логична и доказательна. Что касается речи Бурдовского после объяснения сути дела Ганей, то она также перестает быть бессвязной: герой получает возможность четко обозначить свою изменившуюся под влиянием открывшихся фактов позицию.

Выше уже шла речь о роли живописных реминисценций в создании портретной характеристики Мышкина. Исследователями отмечалось, что Достоевский довольно часто прибегает к пояснению героя образами персонажей других литературных произведений. Об этом, в частности, писал А. В. Чичерин, указывая, что самостоятельность образа в таком случае несколько не утрачивается, если

герой поставлен в какую-то историческую или литературную перспективу. Основная функция такой перспективы, по мнению Чичерина, в том, чтобы усилить многозначность образа, весьма острого в своем индивидуальном содержании... но захватывающего и обширную философскую сферу (Чичерин, 1959: 439). Одна из таких литературных ассоциаций в *Идиоте* – "рыцарь бедный" из пушкинской баллады⁶. Достоевский, вводя текст стихотворения в роман, дважды повторяет строки о "рыцаре бедном", который *С лица стальной решетки/ Ни пред кем не поднимал* (Достоевский, 1973: 206). Все присутствующие при разговоре о "рыцаре", даже Лизавета Прокофьевна, догадываются, кого имеет в виду Аглая, читающая стихотворение. Однако князь Щ. уточняет, что для картины Аделаиде Ивановне во всяком случае надо было лицо, которое закрылось стальной решеткой после того, как душа рыцаря "сгорела", и, отрешившись от любви земной, он стал воплощением идеи борьбы за святое христианское чувство любви.

Появление на страницах романа образа "рыцаря бедного" обозначило проявление еще одного аспекта биографии Мышкина и ее портретного выражения. Достоевский показывает, что Лицо князя не "помещается" в узкие условные рамки созданного образа: конкретизация его портретного изображения может передать состояние героя в короткое мгновение настоящего, но не выразит сущности героя.

Как видим, портретные изображения Мышкина связаны с разворачиванием узловых элементов сюжета. В них выражена авторская идея образа, формирующая читательское восприятие через "зеркальное" отражение духовного начала Мышкина в других персонажах, прежде всего в тех, взаимоотношения с которыми определяют внешнее действие романа. Идея образа не находит адекватных словесных "рамок" для ее воплощения. Портрет Мышкина возникает как бы "поверх" его "реальной" биографии, совпадая с ней и вместе с тем оказываясь шире ее.

ЛИТЕРАТУРА

Андерсон, Р., "О композиции романа *Преступление и наказание*"// *Русская литература*, 1993, 4, С. 144–117.

Белобровцева, И. З., "Мимика и жест у Достоевского"// *Достоевский Ф. М. Материалы и исследования*, Л.: Наука, 1978, Вып. 3, С. 195–204.

Булкин, В. А., "Достоевский и живопись"// *Проблемы изобразительного искусства XIX столетия*, Л.: Изд-во ЛГУ, 1990, Вып. 4, С. 143–157.

Гнедич, П. П., *История искусств (Зодчество, Живопись, Ваяние). Репринтное воспроизведение издания 1908 года: В 3 т.*, Красноярск: Российский фонд культуры, 1995, Т. 2.

⁶ Стихотворение "Жил на свете рыцарь бедный" при жизни Пушкина не печаталось. Под названием "Легенда" оно было послано поэтом Дельвигу для публикации в *Северных цветах*, но цензура не пропустила его. См. об этом: А. С. Пушкин. *Полн. собр. соч.: В 10-и т. Т. 3*. В несколько измененном виде оно вошло в "Сцены из рыцарских времен" как песня Франца.

- Достоевский, Ф. М., *Записные тетради*, М.–Л.: "Academia", 1935.
- Достоевский, Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Л.: Наука, Т. 8, 1973, Т. 9, 1974.
- Кирпотин, В., *Достоевский-художник. Этюды и исследования*, М.: Сов. писатель, 1972.
- Краснов, Г. В., *Сюжеты русской классической литературы*, Коломна, 2001.
- Криницын, А. Б., "О специфике визуального мира у Достоевского и семантика "видений" в романе *Идиот*"// *Роман Достоевского "Идиот" в современном изучении. Сб. статей* / Под ред. Т. А. Касаткиной, М.: Наследие, 2001.
- Лотман, Л. М., "Романы Достоевского и русская легенда"// *Русская литература*, 1972, 2, С. 132–136.
- Ожегов, С. И., *Словарь современного русского языка*/ Под ред. И. Ю. Шведовой, 14-е изд., М.: Русский язык, 1982.
- Соловьев, С. М., *Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки*, М.: Сов. писатель, 1979.
- Соркина, Д. Л., "Об одном источнике образа Льва Николаевича Мышкина"// *Вопросы художественного метода и стиля: Уч. записки Томского гос. университета*, 1964, 48, Томск: Изд. ТГГУ, С. 145–151.
- Чичерин, А. В., "Достоевский – искусство прозы"// *А. В. Чичерин. Ритм образа: Стилистические проблемы*, М.: Сов. писатель, 1980, С. 126–150.
- Чичерин, А. В., "Поэтический строй языка в романах Достоевского"// *Творчество Достоевского*, М.: Наука, 1959, С. 417–444.
- Шкловский, В., *Собр. соч.: В 3 т.*, М., 1974, Т. 3.

VISUAL FIGURES AND PLOT "KNOTS" IN
F. M. DOSTOEVSKI'S NOVEL *IDIOT*

SUMMARY

The paper deals with studying the plot functions of the visual figure in Dostoevski's novels on the material of *Idiot*. For Dostoevski, the Figure is an axis of the novel structure; he is a hero, who unlike common people embodies extra-personal and super-personal interests and gives birth to a "universal idea".

KEY WORDS: *visual figure, plot function, portrait in Dostoevski, Miskin's spiritual biography*

