

## Литературоведение

УДК 821.161.1“18”(045)

*Н.С. Рубцова*

### ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

В статье рассматривается объектный визуальный ряд в романе Ф.М. Достоевского «Подросток». В центре внимания оказываются женские портреты, образующие особую сюжетную линию в романе. В жанровом отношении портрет генеральши Ахмаковой противопоставляется фотографии Софьи Андреевны Долгорукой по принципу «временное – вневременное», «телесное – духовное», «эстетическое – этическое». При этом сквозной характеристикой в данном противопоставлении является противоречивость, в том или ином значении присутствующая в изображении героинь.

*Ключевые слова:* визуальный ряд, портрет, фотография, рассказчик, эстетическое / этическое восприятие.

При изучении визуального ряда в романе Ф.М. Достоевского «Подросток», как правило, в центре внимания оказывается картина французского художника Клода Лоррена «Морской пейзаж с Асисом и Галатеей» (1657), рецепция которой вложена в уста одного из принципиально важных героев романа – Версилова – в связи с его видением культурно-исторической перспективы человечества в образе «Золотого века». Однако следует сказать, что этот эпизод становится особенно важным в соотношении с кульминационным моментом в визуальном сюжете романа, причем этому моменту предшествует определенный визуальный ряд, имеющий столь же важное значение. Речь идет об объектном визуальном ряде, представленном портретом, гравюрой, картиной, фотографией. Сделаем оговорку, ментальные картины, существующие в воображении героев, а также картина Лоррена, заявленная как сон Версилова, являются предметом отдельного изучения.

Пожалуй, главной особенностью воплощения визуального ряда в «Подростке» можно назвать субъективность, так как восприятие составляющих этого ряда дано субъектно и субъективно одновременно.

Субъектность обеспечивается формой повествования от первого лица, введение которой было обусловлено двумя причинами: во-первых, отпала необходимость объяснять, почему главный герой Аркадий Долгорукий, почему в центре внимания он, а не «хищный тип» Версильов; во-вторых, достигалась сжатость, компактность романа в связи с ограниченностью точки зрения рассказчика, благодаря которой «множество лиц и сюжетов» (в чем упрекал писателя Н.Н. Страхов) сокращалось до известного количества и не мешало основному фабульному развитию [3. С. 279-281].

Рассказчик, заявивший о себе как о летописце эпохи, создателе хроники и одновременно участнике событий, был в предыдущем романе – «Бесах», однако в нем общественно-политический ракурс доминировал над частной, бытовой жизнью. Это совсем не значит, что в следующем романе Достоевский решил восполнить недостающее (частное) при соблюдении того же принципа повествования. Если учесть интенцию автора создать «своих» «Отцов и детей» и показать «свое» видение конфликта, то в качестве протагониста в «Подростке» не мог быть никто иной, кроме представителя молодого поколения с его устойчивой позицией самовыражения в слове. В известной мере в «Подростке» объясняются причины «беснования» молодого поколения, показанного в «Бесах», только масштаб изображенного не столь велик. Хроникер в «Бесах» стремился зафиксировать исторически важные для провинциального городка события (нечаевское движение), чтобы осмыслить переломный момент истории вообще. Рассказчик в «Подростке», тоже принадлежа молодому поколению, создает не хронику, а «автобиографию» [2. С. 5], хотя к концу романа в узко личностный взгляд рассказчика вплетается социально значимая авторская оценка («из подростков создаются поколения» [2. С. 455]) в виде ответного письма неслучайного воспитателя Николая Семеновича, что свидетельствует об «автобиографии» целого поколения.

Следовательно, выбор единого субъекта и объекта повествования в «Подростке» основан на индивидуально личностном и в то же время социально важном критерии – возможности приближен-

но, изнутри рассмотреть причины падения молодого поколения, но при этом обратить внимание и на его духовный потенциал, реализуемый не столько в перспективе, сколько уже здесь и сейчас. К тому же прямому свидетельству рассказчика читатель склонен поверить вполне, особенно если рассказчик беспощаден в анализе собственных поступков. Именно такой глубоко рефлексивный взгляд на себя и действительность провоцирует субъективность повествования, особенно если учесть, что с философской точки зрения субъективность является основой человеческого бытия.

Таким образом, сюжетная линия романа строится исходя из индивидуально личностного представления рассказчика о жизненном пути человека, а значит и о развитии сюжета (неслучайно Подросток настаивает на том, что он «не литератор»). В связи с этим категория времени становится определяющей и в становящемся сознании Подростка, и в повествовании – то торопливом, с забеганием вперед, стремлением объяснить все сразу, то останавливающимся на моменте, с оговорками, уточнениями, экскурсами в прошлое. Другими словами, категория времени тоже обретает свойство быть субъективной.

Кроме того, временная дистанция отделяет пишущего субъекта от совершающего поступок героя. И если поступок, как правило, принадлежит прошлому, то его осмысление соотносится с настоящим, в случае с Подростком – ддящимся настоящим, так как перед нами процесс письма. Единый объект и субъект повествования оказывается важным в силу того, что первый обеспечивает поступок, второй – его рефлексии, а вместе это две грани самопознания длиной в жизнь.

Визуальная составляющая сюжета романа также основана на принципе субъективности, так как портрет, картина (даже «Морской пейзаж» Лоррена), фотография даны из перспективы повествующего субъекта. И, конечно, визуальный ряд испытывает влияние временного фактора, как любое другое событие или явление в произведении. Следовательно, точкой схождения в описании и восприятии визуального ряда является рассказчик, и объекты визуального ряда должны осмысляться прежде всего в его интерпретации.

В данной статье мы главным образом обратим внимание на женские портреты, образующие особую сюжетную линию в романе.

Портрет генеральши Катерины Николаевны Ахмаковой упоминается в романе первым (в конце второй главы первой части), причем весьма специфично:

«Отворилась боковая дверь и – *та женщина появилась!*

Я уже знал ее лицо по удивительному портрету, висевшему в кабинете князя; я изучал этот портрет весь этот месяц. При ней же я провел в кабинете минуты три и ни на секунду не отрывал глаз от ее лица. Но если б я не знал портрета и после этих трех минут спросили меня: “Какая она?” – я бы ничего не ответил, потому что все у меня заволоклось» [2. С. 34; курсив авт. – Н.Р.].

Интересно, что в отличие от подобной ситуации в романе «Идиот», где портрет роковой героини не просто предвещает ее появление, но выступает как первичная реальность, в «Подростке» все на своих местах: сначала – появление героини, потом – упоминание о ее портрете как вторичной реальности. Однако это упоминание изначально оценочно, так как рассказчик сразу же обозначает исключительность портрета («удивительный») и, следовательно, того, кто на нем изображен. Использование крупного плана в описании изображенного (лица на портрете) и реального (лица самой героини) может свидетельствовать не только о заостренности рассказчиком внимания на главном, но и принципе фрагментарности, который отличает как восприятие Подростком героев романа, так и само повествование. За три минуты присутствия в одном пространстве с героиней рассказчик смог сфокусироваться лишь на ее лице, как и за месяц пребывания в ее доме и созерцания портрета. Вся последующая сцена – те самые три минуты – описывается также в духе фрагментарности («я только помню», «я расслышал», «я вдруг шагнул», «не доканчивая ни одного слова», «кажется, стуча зубами»), указывая на временную относительность (за три минуты рассказчик «ни на одну секунду» не отрывал взгляд от лица Ахмаковой, но помнит туманно и лицо, и что происходило в целом). В итоге вопрос «какая она?» остается открытым, поскольку касается не внешнего облика героини, а ее экзистенциальной сущности, безусловно, не постигаемой за три минуты.

Только в четвертой главе второй части портрет героини обретает полновесность в восприятии рассказчика. Приведем обширную цитату:

«Я здесь до вашего приезда глядел целый месяц на ваш портрет у вашего отца в кабинете и ничего не угадал. Выражение вашего лица есть детская шаловливость и бесконечное простодушие <...> О, и вы умеете смотреть гордо и раздавливать взглядом: я помню, как вы посмотрели на меня у вашего отца, когда приехали тогда из Москвы... Я вас тогда видел, а между тем спроси меня тогда, как я

вышел: какая вы? – и я бы не сказал. Даже росту вашего бы не сказал. Я как увидел вас, так и ослеп. Ваш портрет совсем на вас не похож: у вас глаза не темные, а светлые, и только от длинных ресниц кажутся темными. Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая, полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы, – не обижайтесь, ведь это хорошо, это лучше – круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо! <...> Застенчивое и целомудренное, клянусь! Больше чем целомудренное – детское! <...> Я все время был поражен и все время спрашивал себя: та ли это женщина? Я теперь знаю, что вы очень умны, но ведь сначала я думал, что вы простоваты. У вас ум веселый, но без всяких прикрас... Еще я люблю, что с вас не сходит улыбка: это – мой рай! Еще люблю ваше спокойствие, вашу тихость и то, что вы выговариваете слова плавно, спокойно и почти лениво, – именно эту ленивость люблю. Кажется, подломись под вами мост, вы и тут что-нибудь плавно и мерно скажете... Я воображал вас верхом гордости и страстей, а вы все два месяца говорили со мной как студент с студентом... Я никогда не воображал, что у вас такой лоб: он немного низок, как у статуй, но бел и нежен, как мрамор, под пышными волосами. У вас грудь высокая, походка легкая, красоты вы необычайной, а гордости нет никакой. Я ведь только теперь поверил, все не верил!» [2. С. 203].

Прежде всего отметим, что данный монолог строится как поток сознания, так как портретные характеристики героини в хаотическом порядке перемежаются с оценочными замечаниями рассказчика по поводу внешности Ахмаковой, а также с воспоминаниями-предположениями о том, какой она могла быть и какая на самом деле.

В целом, портрет героини, основанный на принципе противоречия, представляет собой сочетание ожидаемого и данного. При этом важным оказывается и то, и другое, поскольку рассказчику необходимо восстановить все подробности портрета героини не только по причине равнодушного отношения к ней. Вглядываясь в портрет Ахмаковой, Подросток в деталях пытается представить ее бытие. Здесь работает упомянутый выше крупный план. Если при первой встрече был возможен лишь беглый взгляд («три минуты»), то сейчас в расширяющемся коммуникативном пространстве становится очевидным несоответствие ожидаемого и данного, осознанное в мельчайших деталях. Портрет героини строится градиционно: от внешних деталей к чертам характера, при этом прозорливый рассказчик неоднократно подчеркивает противоречивость и в том, и в другом.

По-видимому, это и можно назвать «пластичным взглядом», о котором в своей работе о романе «Подросток» говорит Е. Степанян-Румянцева [5]. Исследуя словесное и пластическое, она останавливается на визуальной составляющей романа. В частности, выясняется, что взгляд любого героя романа можно охарактеризовать как пластический, то есть динамичный, зоркий: «Все смотрят на всех, стремясь изнутри постигнуть сокровеннейшие мотивы поведения окружающих (“подглядеть и подслушать” сокровенное)» [5]. Безусловно, это касается и рассказчика, чье пластичное слово как доминанта повествования приводит к самопознанию, упорядочению самого себя. В свою очередь механизм упорядочения связан с фокусировкой на лицах из прошлого: «приблизив свое прошлое, взглядевшись в него и перевоспитав себя процессом записывания, Аркадий увидел окружавшие его лица и вещи в натуральную величину, без искажений, умаления или преувеличения той или иной личности» [5]. Следовательно, объекты созерцания рассказчика – лица героев, воспринятые под разным углом зрения.

Эта мысль представляется продуктивной, так как подобный принцип визуального приближения-отдаления можно применить к Подростку как субъекту повествования, в определенные моменты прибегающего к использованию крупного плана, то есть другого угла зрения. Его слово пластичное уже в силу того, что перед нами становящееся сознание, высвечивающее разные грани характера – темные и светлые. Приблизив прошлое, рассказчик отчетливее увидел свое «лицо», вот откуда, к примеру, появилось представление о своей душе как «душе паука».

Именно такой принцип применяется в портретных характеристиках героев. В частности, в непосредственном общении с Ахмаковой степень приближения к героине становится максимальной, так что появляется возможность пристально взглянуть в ее лицо и, «приблизив» его, увидеть ее противоречивое бытие. Однако самым важным в «укрупненном» портрете героини становится осознание рассказчиком несоответствия изображенного как вторичного – реальному человеку, с его неповторимым бытием: «Ваш портрет совсем на вас не похож» [2. С. 202]. Это открытие оказывается актуальным применительно и к другим героям романа, с которыми Подросток встречается (Версилов, Софья Андреевна, Лиза и др.). Тем самым понятие «портрет» в ходе повествования претерпевает семантическую трансформацию, при которой принципиальным становится мирозерцание человека, его ценностные ориентиры.

Проникающий вглубь взгляд рассказчика поможет увидеть в портрете Ахмаковой главную особенность – способность казаться, но не быть: простота героини кажущаяся, и уж, конечно, она вовсе не «деревенская молодка». Портрет дополняют еще более очевидные крайние характеристики: на одном полюсе – «Она стояла предо мной как тогда, в то свидание, с светлым лицом, с светлым взглядом» [2. С. 365]; на другом – «блестящая женщина» [2. С. 29], «А Катерина Николаевна опять в свет “ударилась”, праздник за праздником, совсем блистает; говорят, все даже придворные влюблены в нее» [2. С. 296]. Правда, сюжетно это будет реализовано далее, в третьей части, когда Аркадий Долгорукий поймет истинную причину благосклонного отношения героини к себе (ее желание во что бы то ни стало заполучить компрометирующее письмо).

В результате вырисовывается противоречивый портрет героини. Для автора с его социально значимым взглядом, тенденцией обобщения важно показать светскую даму, представительницу высшего общества с его внешним лоском. Рассказчик же фокусируется на личных и личностных особенностях героини, тем самым прощая ей светское высокомерие, хотя и осознавая его вполне.

К типу светского портрета можно отнести условное изображение еще одной героини – Анны Андреевны Версильевой, в отношении которой понятие портрет применяется скорее в литературоведческом смысле. Интересующий нас живописный аспект максимально редуцирован и к тому же оценивается в первую очередь Версильевым и только потом Подростком: «Это, это – строгое и прелестное лицо, лицо из английского кипсека. Это – прелестнейшая английская гравюра, какая только может быть... Третьего года у меня была целая коллекция этих гравюр» [2. С. 255].

Фраза, произнесенная Версильевым, несмотря на краткость, достаточно полно характеризует героиню. Обратим внимание, вновь в центре внимания лицо, то есть вновь задействован крупный план, хотя четкого изображения лица нет и не может быть, так как перед нами не портрет в прямом смысле этого слова. «Лицо из английского кипсека» указывает на эстетический план восприятия: под кипсеком понимается подарочное «роскошное издание гравюр, рисунков, преимущественно женских головок, иногда с текстом» [6. С. 603]. Однако эстетическое восприятие воплощается иронично. Намеренно или нет, Версильев именно иронично отзывается о собственной дочери, уподобляя ее английской гравюре, то есть объективируя и «тиражируя» («коллекция гравюр»). Кроме того, портрет строится по принципу лексического удвоения («это, это», «прелестное <...> прелестнейшая», «лицо, лицо», «английского <...> английская», «гравюра <...> гравюры»), словно для наибольшего воздействия Версильеву необходимо преувеличить достоинства дочери, которые им же самим ставятся под сомнение.

Поскольку каждая встреча Подростка с Версильевым для первого оказывается жизненно необходимой, диалог отца с сыном всегда имеет экзистенциальное значение для сына, который, как известно, приехал в Петербург ради отца и, соответственно, при каждой встрече функционально становится пассивным собеседником. Отзыв Версильева о дочери является частью экзистенциального диалога, поэтому понятно, почему Аркадий Долгорукий не реагирует «этически» на уничижительную характеристику сестры, будто соглашаясь с ней или видя в героине только эстетически кажущийся образ, как в случае с Ахмаковой. И опять-таки, как в случае с Ахмаковой, в ходе сюжета обязательно появится момент, разоблачающий эстетически прекрасный образ Версильевой («высокая, немного даже худощавая; продолговатое и замечательно бледное лицо, но волосы черные, пышные; глаза темные, большие, взгляд глубокий; малые и алые губы, свежий рот» [2. С. 33]).

Вообще, такое разоблачение появляется даже с опережением, раньше, чем портрет, нарисованный Версильевым. Сразу после первой встречи с Анной Андреевной Подросток идет на аукцион и приобретает «домашний альбом, в красном сафьяне, подержанный, с рисунками акварелью и тушью, в футляре из резной слоновой кости, с серебряными застежками – цена два рубля!» [2. С. 37]. Данный альбом становится парафразом английского кипсека с той разницей, что кипсек обладает всеми атрибутами роскоши, а «альбомчик» [2. С. 38] вышедшей из института девицы назван рассказчиком «самой дрянной вещью в мире» [2. С. 38] за его истершийся вид и безвкусное содержание («тушью и красками нарисованы были храмы на горе, амуры, пруд с плавающими лебедями; были стишки» [2. С. 38]). Интересно, что и здесь наблюдается лексическое удвоение: «дрянной» употребляется дважды в диалоге Подростка и внезапно возникшего покупателя. Наконец, цена в два рубля указывает на эстетическую ничтожность «произведения искусства», как впоследствии будет обесценен эстетический образ Анны Андреевны.

Таким образом, визуальное воплощение рассказчиком обеих героинь основано на первичном эстетическом восприятии, которому вполне соответствует принцип телесной красоты. Так, с точки

зрения формы, портреты героинь статичны (ср. об Ахмаковой: «с вас не сходит улыбка»; о Версильевой: «гравюра» как оттиск, застывшее изображение), подвижность же проявляется только в динамичном взгляде рассказчика, стремящегося за счет крупного плана и, соответственно, возможности детально рассмотреть образ, соотносить ожидаемое с реальным. При этом реальный образ проигрывает ожидаемому этически.

В свою очередь совпадение эстетического и этического происходит, безусловно, в случае с портретом Софьи Андреевны Долгорукой, матери Подростка: «Первое, что остановило мое внимание, был висевший над письменным столом, в великолепной резной дорогого дерева раме, мамин портрет – фотография, снятая, конечно, за границей, и, судя по необыкновенному размеру ее, очень дорогая вещь. Я не знал и ничего не слыхал об этом портрете прежде, и что, главное, поразило меня – это необыкновенное в фотографии сходство, так сказать, духовное сходство, – одним словом, как будто это был настоящий портрет из руки художника, а не механический оттиск. Я, как вошел, тотчас же и невольно остановился перед ним» [2. С. 369].

Прежде всего необходимо отметить жанровое совпадение, при котором портрет и фотография оказываются взаимозаменяемыми.

Помимо способности остановить время и запечатлеть мгновение, у фотографии есть свойство, которое сейчас считается привычным, но в середине и во второй половине XIX века оно было ключевым. Дело в том, что фотография к этому времени стала синонимом реалистичности. Фотография оказалась способной воспроизвести саму действительность в силу принципа «механического оттиска» (механической точности). Кроме того, негатив мог использоваться для увеличения тиража, что отвечало потребностям общества и в то же время «тиражировало» действительность. Фотография давала новые возможности восприятия действительности. Что касается портрета, то как жанр живописи он предполагает образ, эстетически освоенный художником, следовательно, субъективный. Здесь работает другой принцип – не механической точности, а одухотворенности изображения. Художник видит особенное, индивидуальное в человеке и стремится подчеркнуть это в портрете. В этом смысле портрет обладает важным свойством создания единичной, неповторимой реальности человеческого бытия. Следовательно, главным критерием разграничения фотографии и портрета является принцип сходства изображаемого с изображением, актуальный для фотографии и неактуальный для живописи.

В портрете Софьи Андреевны учтены особенности и фотографии, и портрета. Борьба и единство противоположностей в масштабе жанра разрешаются органично: «<...> фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застаёт человека как есть <...>. Здесь же, в этом портрете, солнце, как нарочно, застало Соню в ее главном мгновении – стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого ее целомудрия. <...> Этот снимок сделан хоть и не так давно, а все же она была тогда моложе и лучше собою; а между тем уж и тогда были эти впалые щеки, эти морщинки на лбу, эта пугливая робость взгляда, как бы нарастающая у ней теперь с годами – чем дальше, тем больше» [2. С. 370].

Версильеву удалось чрезвычайно точно сформулировать экзистенциальную сущность героини: солнце словно случайно (конечно, неслучайно) осветило главное в Софье Андреевне – стыдливость, кротость, целомудрие. Перед нами не телесный портрет, как в случае с Ахмаковой; это иконический портрет, основа которого – принцип духовного сходства, несмотря на упомянутый рассказчиком жанр фотографии.

Мгновение фотографии и индивидуальное бытие портрета сошлись в едином образе, цельном, лишенном противоречивости, что подчеркнуто во временном отношении. Безусловно, Версильеву как мужчине позволительно оценивать внешность героини с точки зрения «лучше / хуже собою». Для рассказчика же важной оказывается статичность образа матери. Худые, впалые щеки, лоб с морщинами, бледное лицо и глаза, излучающие тихий и спокойный свет, – это то, что не меняется с течением времени в романе. Рассказчик сакрализует образ матери, не только неоднократно подчеркивая ее константные иконические черты, но и акцентируя внимание на том, что, несмотря на долгую разлуку, он помнит лицо Софьи Андреевны в мельчайших подробностях.

Кроме того, прозорливый взгляд рассказчика моментально уловил духовное сходство в фотографии, хотя до этого Подросток не знал о ее существовании. Парадокс заключается в том, что месяц

созерцания портрета Ахмаковой спровоцировал противоположный результат: после первой встречи с героиней экзистенциальный вопрос «какая она?» остался открытым. Возможно, все дело в том, что в основе воплощения портрета Софьи Андреевны лежит этическое восприятие, поэтому принцип внешнего сходства неважен. К тому же для сына образ матери ассоциируется более чем с сугубо женским началом: тот же Подросток называет Софью Андреевну «ангелом небесным», а Ахмакову – «царицей земной» [2. С. 433]. И, конечно, для рассказчика конфликт ожидаемого и данного в случае с матерью не актуален, так как ожидаемый образ и настоящий совпадают изначально. В этом плане можно говорить о том, что субъективно-временной фактор в визуальном (и реальном) восприятии «вечного» образа матери оказывается вторичным в романе.

Это впечатление усиливает упоминание рассказчиком о «большой гравюре дрезденской Мадонны», «дорогой фотографии бронзовых ворот флорентийского собора» и «большом киоте с старинными фамильными образами» [2. С. 82], которые находятся в доме Софьи Андреевны.

Во-первых, речь идет о картине Рафаэля «Сикстинская Мадонна» (1513-1519) – одном из любимых живописных произведений Достоевского, считавшего ее «высочайшим проявлением человеческого гения» [1. С. 159]. Во время своего пребывания в Дрездене писатель не раз видел эту «поразительной красоты» картину, перед которой, «умиленный и растроганный», мог стоять «часами» [1. С. 159]. Безусловно, «ангел небесный» и Мадонна для рассказчика имеют один знаменатель в оценке Софьи Андреевны.

Во-вторых, имеются в виду ворота Баптистерия Сан-Джиованни, крестильни при знаменитом соборе Санта Мария дель Фиоре (XIII в.) во Флоренции. Здесь также нужно учитывать автобиографический контекст: живя во Флоренции, Достоевский восхищался собором и особенно воротами Баптистерия. По словам А.Г. Достоевской, если бы писателю удалось разбогатеть, то он непременно купил бы фотографию этих ворот в натуральную величину и повесил бы у себя в кабинете [1. С. 184].

Наконец, киот «с старинными фамильными образами» сам по себе символичен, так как одной из его составляющих является образ Божьей Матери.

Находящиеся друг против друга «большая гравюра» Мадонны и фотография «в огромном раз-мере» ворот собора, а также большой киот с образами словно создают особое (большое, цельное) духовное пространство, в котором, например, раздваивающемуся Версикову сложно находиться, да и рассказчику отчасти тоже: «Я обыкновенно входил молча и угрюмо, смотря куда-нибудь в угол» [2. С. 82]. Тем не менее это особое семантическое поле подчеркивает неизменность и цельность внутреннего наполнения бытия Софьи Андреевны.

Таким образом, портреты героинь представлены рассказчиком по принципу контраста. Временной, статичный, телесный принципы, положенные в основу изображения генеральши Ахмаковой и отчасти Версиковой, как ни странно, характерны для портрета как живописного произведения, созерцание которого провоцирует внутренний конфликт в рассказчике – конфликт ожидаемого и данного. Это приводит к распадению эстетического и этического и, как результат, разоблачению внешне идеального облика героинь. Статика и временной фактор в случае с изображением Софьи Андреевны иного рода. Они не просто коррелирует в жанровом плане с статикой и мгновением фотографии, но определяется ими, выявляя вечное, неизменное в духовном бытии героини, что усиливается еще и включением в роман сопутствующих визуальных компонентов, наполняющих дом-бытие Софьи Андреевны. Неожиданный, парадоксальный эффект воплощения визуального ряда вполне соответствует парадоксальному, становящемуся сознанию рассказчика, для которого принципиальным становится преодоление внутренних противоречий и обретение «вечного» содержания в своей жизни. Именно в таком порядке следуют друг за другом женские портреты: от противоречивых светских героинь – к «вечному» образу матери.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Достоевская А.Г. Воспоминания / вступит. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова; под. общ. ред. В.Э. Вацура [и др.]. М.: Художественная литература, 1984. 518 с.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1975. Т. 13. Подросток. 453 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1976. Т. 17. Подросток. Рукописные редакции. Наброски. 1874-1879. 476 с.
4. Лунде И. Заметки о визуализации в контексте «языковости» романа «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: сб. ст. / ред.-сост. В.А. Викторovich. Коломна, 2003. С. 113-122.

5. Степанян-Румянцева Е. Словесное и пластическое в «Подростке» [Электронный ресурс] // Журнальный зал. 2013. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/2/s25.html> (дата обращения: 24.11.2017)
6. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 3 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Вече: Мир книги, 2001. Т. 1 (А–М). 703 с.

Поступила в редакцию 18.10.17

*N.S. Rubtsova*

**THE VISUAL'S FEATURES IN THE NOVEL "THE ADOLESCENT" BY F.M. DOSTOYEVSKY**

The visual's features of the novel "The Adolescent" by F.M. Dostoyevsky is considered in the article. Women portraits forming a special plot in the novel are in focus. The portrait of Akhmakova is opposed to the photograph of Sofia Andreevna Dolgorukaya considering via the principle "temporal – timeless", "corporeal – spiritual", "aesthetical – ethical". The contradiction of heroines' images is a common feature in such opposition.

*Keywords:* visual line, portrait, photograph, narrator, aesthetical / ethical perception.

Рубцова Наталья Сергеевна,  
кандидат филологических наук, доцент  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)  
E-mail: [izmestyevans@mail.ru](mailto:izmestyevans@mail.ru)

Rubtsova N.S.,  
Candidate of Philology, Associate Professor  
Udmurt State University  
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034  
E-mail: [izmestyevans@mail.ru](mailto:izmestyevans@mail.ru)