

## ЖИВОПИСЬ Г. ГОЛЬБЕЙНА КАК ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО „ИДИОТ”

*Досліджуються інтермедіальні, тобто інтертекстові зв'язки в романі Ф.М. Достоевського „Ідіот”, які базуються на взаємодії засобів художнього вираження, властивих словесному мистецтву, архітектурі та живопису. Включення у простір вербального тексту образів, що мають об'єм, композицію, колір, створило нову взаємодію на змістовому рівні, розширивши конотативні ряди образів Рогожина і князя Мишкіна, дискурс яких дуже важливий у романі. Введення у структуру тексту роману Ф. Достоевського епізоду з картиною Г. Гольбейна „Христос у гробі”, яка стає образом-символом, відбувається, на думку автора статті, з метою переосмислення живописного жанру п'єсти для посилення трагічного компоненту в романі.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, дискурс, образ, символ, композиція, архітектура, живопис, конотації, Ф.М. Достоевський, Г. Гольбейн.*

Исследование межпредметных связей в пространстве литературного текста в настоящее время представляется актуальным, поскольку является частью проблемы современного постижения художественного языка культуры как целостной системы. Изучение взаимодействия литературы с другими видами искусства призвано во многом расширить и углубить представление о специфике образного мышления в литературе и в то же время выявить тенденции развития культуры и искусства. Поэтому понятие „интермедіальность” стало появляться в терминологическом аппарате не только филологии, но и философии, и искусствоведения в целом, наряду с понятиями „интертекстуальность” и „взаимодействие искусств”. Справедливости ради надо отметить, что идея взаимодействия искусств не нова и имеет глубокий генезис. Она уходит корнями в историю искусства и появляется, очевидно, вместе с искусством. Каждая культурно-историческая эпоха осмысляла это взаимодействие по-своему, в рамках своего культурного кода.

В европейской культуре научный этап изучения истории искусства как совокупности всех его видов начинается с XVIII века. Г. Лессинг, а затем романтики обратились к осмыслению общих философско-эстетических закономерностей развития художественного мышления и художественного языка. Первым стал поднимать эту проблему А.В. Шлегель в 1801–1804-х гг. Но к решению этой задачи вплотную подошёл Ф.В.И. Шеллинг, изложив романтическую эстетику в труде „Философия искусства” (1802–1805). Романтиков привлекала диалектика единства и многообразия форм искусства. Они заговорили о проблеме синтеза этих форм, о синэстетическом характере восприятия искусства,

т. е. о совместном действии всех органов чувств, какой бы из них ни был проводником восприятия в данном виде искусства. По мысли Ф. Шеллинга, искусство есть высший продукт идеального мира и этим уподобляется природе и её высшему продукту – организму, индивиду [9, с. 81–82]. А поскольку искусство – это организм в идеальном мире, то есть основание для синэстетического подхода в исследовании разных форм искусства. Размышления Ф. Шеллинга можно считать примером единой философско-эстетической точки зрения, относящейся к частным сторонам искусства. Их и сегодня можно считать актуальными, поскольку его концепция – система открытая и даёт простор дополнениям и новой аргументации.

Проблема „взаимодействия искусств” и необходимость комплексного подхода к исследованию литературно-художественных явлений стала специальной темой разговора в русском академическом литературоведении в двадцатом веке. К ней обращались М.П. Алексеев, В.Н. Альфонсов, Н.А. Дмитриева, И.П. Ильин, Ю.М. Лотман, К.В. Пигарев и другие. Особое внимание уделил этому вопросу академик Д.С. Лихачёв. В статье „Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси” он отметил: „Сближения между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяют вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство (в том числе и литературу) изолировано друг от друга” [7, с. 5]. Дмитрий Сергеевич предложил воспринимать искусство как целостную систему, роль связей в которой выполняют аналогии: „Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями. Поиски аналогий — один из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа. Аналогии могут многое выявить и объяснить” [7, с. 5].

Помимо литературоведов, методологию синтеза искусств стали активно разрабатывать философы [4], культурологи, занимающиеся системным исследованием по истории культуры [3; 6]. Имеющийся сегодня арсенал научных рекомендаций и методов позволяет нам глубже проникнуть в суть проблемы, расширить поле исследований как глобальных, так и частных случаев проявления интермедиальности в пределах конкретных текстов. Определимся, что под интермедиальностью мы будем понимать наличие в художественном тексте информации о других семиотических кодах или видах искусства.

Объектом нашего исследования стал роман Ф.М. Достоевского „Идиот”, точнее один важный, по нашему мнению, эпизод, имеющий концептуальное значение в споре о вере и безверии. Известно, что для Фёдора Михайловича этим вопросом многое определялось в герое, и логика развития образа – возможность воскрешения „падшей души” – зависела от его способности обрести веру. Считается, что романом, в котором эти проблемы составили концептуальный стержень, является роман Ф.М. Достоевского „Братья Карамазовы”. Это бесспорно, однако этот вопрос рано или поздно встаёт перед каждым героем писателя, ибо часто ответ на него обуславливает разрешение конфликта в романе.

Интересующий нас эпизод – посещение князем Мышкиным Парфёна Рогожина в его доме на Гороховой улице в Петербурге (ч. II, гл. III–IV).

Мышкин не получал приглашения посетить Парфёна Семёновича, но он далёк от условностей и дело, которое привело его на Гороховую, считает важным и не терпящим отлагательств. Оказавшись приблизительно в том месте, где должны были проживать Рогожины, князь сразу почувствовал, какой из домов может принадлежать этой семье. Это был самый непривлекательный дом, „без всякой архитектуры, цвета грязно-зелёного”. Дальнейшая характеристика дома очень важна: построен прочно, „с толстыми стенами и с чрезвычайно редкими окнами. <...> И снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, всё как будто скрывается и таится” [2, с. 207]. Описание дома – это первая реплика в том диалоге между Мышкиным и Рогожиным, который последует уже в самом доме, описание которого не просто часть городского пейзажа, а введение архитектурного текста как участника в последующем полилоге. Князь Мышкин как носитель светлого начала в романе пришёл на территорию своего *contra* – Рогожина, сущность которого тёмная, неразвитая, непросвещённая. Автору, очевидно, очень важно составить убедительный контекст их последующего общения – очень многоаспектного, многоуровневого, неоднозначного, в котором будет выявлена, прежде всего, полифоническая природа образа Рогожина. Этот герой у Достоевского не схематичный. Мало назвать его „тёмным”. Рогожин не мог быть другим, учитывая его происхождение, воспитание, характер. Автор не стремится создать образ злодея. Ему важна сложность Рогожина, душа и тело которого до сих пор были погружены в темноту, но на них упал луч Света от князя Мышкина и Любви к Настасье Филипповне. Достаточно ли будет этого, чтобы Парфён отказался от тёмной стороны своей сущности, а значит и того „рогожинского”, что так презирает в нём Настасья Филипповна?

Итак, дом – первый „участник” будущей беседы. Понятно, что он „невербальный” участник. Внутри он оказался ещё более мрачным, чем снаружи. Постоянно встречающиеся эпитеты в описании интерьера дома – тёмный, грубый, каменный, тяжеловесный. Внутренняя планировка дома запутанная, нелепая: Мышкин и его провожатый „проходили какие-то маленькие клетушки, делая крючки и зигзаги, поднимаясь на две, на три ступени и на столько же спускаясь вниз, и, наконец, постучали в одну дверь” [2, с. 207]. Несомненно, дом как представитель другой семиотической системы, инкорпорированной в данный художественный текст, несёт в себе какое-то сообщение, окончательный смысл которого станет понятен в конце разговора между героями, а интенционально раскроется в конце романа. Дом составит фон или интерьер, в котором произойдёт важный для обоих героев разговор: они изложат свой взгляд на поведение Настасьи Филипповны, на последствия возможного её замужества с Рогожиным, а князь, вдобавок, попытается убедить Рогожина, что он ему не соперник. Несмотря на внешнюю откровенность разговора, участники этого диалога не убедят друг друга в правильности позиции своего визави. Душа Рогожина, как и его дом, далеко не прямолинейна. Она также полна закоулков и зигзагов и, в отличие от князя, Рогожин не открылся до конца. Как и его дом, он остался с тайной. Архитектурный код исполнил роль „медиа” во внутритекстовом пространстве

романа. Композиция дискурса Мышкин – Рогожин была предуведомлена композицией рогожинского дома. Взаимодействие архитектурного и словесного кодов произошло на смысловом уровне. Дом стал символом рогожинского рода, стиля жизни, внутрисемейных и социальных отношений. Незатейливой архитектуры, мрачный, без излишеств внешне, а внутри напоминающий лабиринт, из которого, как известно, практически невозможно найти выход, дом символизирует образ жизни и сущность натуры Рогожина и не даёт надежды на возможные перемены. Герой, учитывая желание Настасьи Филипповны, решил обосноваться в нём навсегда.

Однако текст данного дискурса в романе организован достаточно сложно, ибо включает в себя корреляцию не двух, а трёх образных систем: архитектуры, слова, изобразительного искусства.

Интерьер дома Рогожина включает и наличие картин, что было естественно для всякого сколько-нибудь обеспеченного хозяина. О картинах упоминается неоднократно, но вскользь, с намёком, что ценности они не имели, может быть только портрет отца, писанный, очевидно, на заказ. Мышкин обратил внимание на портрет, угадав в отце свойственное роду Рогожиных бунтарство: у отца оно проявлялось в симпатиях к старообрядцам, что, к удивлению Парфёна, угадал по портрету князь. Этот эпизод будет интродукцией к более содержательному разговору о вере и безверии, поводом к которому послужит другая картина, непонятно как оказавшаяся среди портретов „архиереев и пейзажей, на которых ничего нельзя было различить” [2, с. 220]. Это была копия с картины Ганса Гольбейна „Христос во гробе” („Мёртвый Христос”).

Великий немецкий художник эпохи Реформации Г. Гольбейн (1497–1543) не был популярен в России XIX века настолько, чтобы копиями его картин украшали дома. Но появление его картины в романе Ф. Достоевского – не случайный факт. О ней писал Н.М. Карамзин в „Письмах русского путешественника”, что картина вызывает непривычное ощущение: в ней не видно божественной природы Христа [5, с. 208]. Фёдор Михайлович, живя за границей в конце 60-х годов, ездил специально в Базель, чтобы увидеть картину. По словам жены, он и произнёс знаменитую фразу, что от такой картины вера может пропасть, которую в романе произносит князь Мышкин. Картина действительно необычная и по композиции, и по интенциональному ощущению, которое верно передал великий писатель. Её присутствие в романе не случайное совпадение. Ф. Достоевский, обращаясь к другому семиотическому ряду – изобразительному, – усложняет образ Рогожина и одновременно усиливает в нём идею безверия. Комментарий, который Парфён даёт Мышкину по поводу присутствия этой необычной картины в доме, подтверждает мысль, что душа этого героя незрелая, мятущаяся. Любовь вытолкнула его из привычного контекста: он не может вернуться к прошлой форме жизни, а новой овладеть ему не под силу. Он не продал эту картину, хотя ему предлагали за неё немислимые деньги – пятьсот рублей. Этот факт открывает читателю новый смысл в образе Рогожина: ему небезразлично искусство, он способен воспринимать его как

воплощение образного восприятия мира, как некую закодированную информацию, которая в данном случае совпадает с его мироощущением.

Следующий смысл, который порождает картина Г. Гольбейна как носитель другого художественного языка в романе, заключается в аналогии между её композиционным решением и тем пространством, в котором обитает семья Рогожиных. Ведь картину приобрёл отец Парфёна, тайный бунтарь против официальной церкви, заявлявший, по словам сына, что „по старой вере правильнее” [2, с. 210]. В картине тоже отражается состояние умов эпохи Реформации: изображение Христа не канонично, он буквально заключён в деревянный гроб, чего не могло быть, с прозрачной передней стенкой, как будто для экспонирования. Игнорируется сама идея воскрешения Христа, которому будет открыт и верх – небо, и низ – ад. Г. Гольбейн ограничил пространство Христа до размеров обычного человека, действительно заложив в картину идею невозможности Воскрешения этого тела. Фактически, художник переосмыслил живописный жанр пьеты, внося в него бунтарские настроения времён Реформации. В картине не изображён момент оплакивания. Обязательные композиционные образы Богородицы или жён-мироносиц, или Иосифа и Никодима отсутствуют. Ф. Достоевский, хорошо знавший каноны христианства, использовал этот контраверсийный текст для усиления трагического компонента в романе. Одиночество, покинутость Христа на картине подчёркивают трагическую ситуацию, которая складывается в дискурсе Рогожин – Настасья Филипповна.

Изобразительный ряд картины очень удачно встраивается в вербальную картину дома Рогожиных – такую же мрачную, монохромную, бесперспективную, замкнутую по композиции.

Ещё один смысловой ряд усиливается в дискурсе Мышкин – Рогожин картиной Г. Гольбейна: о вере и безверии. И отец, и сын Рогожины видят в картине подтверждение своим еретическим настроениям. Для Парфёна – это очень важный вопрос. Верить – это значит отказаться от права жить, как я хочу, это прощать обиды, что у него никак не получается, это отказаться от силового решения жизненных проблем, и даже от права убить мешающего ему человека. Рогожин не может жить, как Мышкин, он слишком земной, он порождение своего времени, своей среды. Картина Г. Гольбейна поддерживает в нём право быть таким. Он не одинок, так думают и живут многие другие.

Таким образом, в романе Ф.М. Достоевского „Идиот” наблюдаются интермедийные, т. е. внутритекстовые связи, основанные на взаимодействии средств художественной выразительности, свойственных словесному искусству, архитектуре и живописи. Включение в пространство вербального текста образов, имеющих объемность, композицию, цвет, колорит, создало новое взаимодействие на смысловом уровне, расширив коннотативные ряды образов Рогожина и князя Мышкина, дискурс которых чрезвычайно важен в интенциональной составляющей романа. Такое прочтение смысловых рядов невербальных видов искусства, использованных в романе, стало возможным, благодаря общему символическому характеру искусства и поиску аналогий между символами. В итоге, можно говорить о

новом интердискурсивном образовании, которое характеризуется пересечением и взаиморезонированием художественных смыслов.

1. *Алексеев М.П.* Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения / Алексеев М.П. // Русская литература и зарубежное искусство ; отв. ред. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л. : Наука, 1986. – С. 5–19.
2. *Достоевский Ф.М.* Идиот : [роман] / Ф.М. Достоевский. – М., 1971. – 649 с.
3. *Зись А.Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Наука, 1978. – С. 9-11.
4. *Каган М.С.* Морфология искусства / М.С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
5. *Карамзин Н.В.* Избранные сочинения : в 2х т. / Н.В. Карамзин. – М., Л. : Худож. лит., 1964. – Т. 1. - 810 с.
6. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия / В.А. Крючкова. – М. : Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
7. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси / *Д.С. Лихачев* // Труды Отдела древнерусской литературы. – М., Л. : Наука, 1966. – Т. XXII. – С. 3–10.
8. Роман Ф.М. Достоевского „Идиот”: современное состояние изучения : [сб. статей / под ред. Т.А. Касаткиной]. - М. : Наследие, 2001. - 560 с.
9. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства / Ф.В.Й. Шеллинг. - М. : Мысль, 1966. – 496 с.

#### **Аннотация**

*Исследуются интермедиальные, т. е. внутритекстовые связи в романе Ф.М. Достоевского „Идиот”, основанные на взаимодействии средств художественной выразительности, свойственных словесному искусству, архитектуре и живописи. Включение в пространство вербального текста образов, имеющих объемность, композицию, цвет, колорит, создало новое взаимодействие на смысловом уровне, расширив коннотативные ряды образов Рогожина и князя Мышкина, дискурс которых чрезвычайно важен в интенциональной составляющей романа. Введение в структуру текста романа Ф. Достоевского эпизода с картиной Г. Гольбейна „Христос во гробе”, которая становится образом-символом, происходит, по мнению автора статьи, с целью переосмысления живописного жанра пьеты для усиления трагического компонента в романе.*

**Ключевые слова:** *интермедиальность, дискурс, образ, символ, композиция, архитектура, живопись, коннотации, Ф.М. Достоевский, Г. Гольбейн.*

#### **Summary**

The article investigates the intermedial, that is intertextual links in the novel of F.M. Dostoevsky „Idiot”, based on the interaction of means of artistic expression, peculiar to the literary art, architecture and painting. Inclusion of the images with volume, composition, color in the space of verbal text created a new collaboration on content level, having expanded connotative series of images of Rogozhin and Prince Myshkin, the discourse of which is very important in the novel. It is discovered that the episode of H. Holbein’s painting „Christ in the tomb” applied in the structure of the text of the novel of F.M. Dostoevsky as a detail that becomes an image-symbol, which is introduced on purpose of rethinking of the genre painting of pieta to enhance the tragic component in the novel.

**Key words:** *intermediation, discourse, image, character, composition, architecture, painting, connotations, F.M. Dostoevsky, H. Holbein.*