

УДК 821

*С.И. Ермоленко, О. И. Кадушина***ИЗ ТЬМЫ К СВЕТУ: РЕМБРАНДТОВСКОЕ ОСВЕЩЕНИЕ
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

На особое искусство светотени Ф. М. Достоевского в разное время неоднократно обращалось внимание исследователей. Однако по-прежнему наблюдения достоевковедов над одним из приемов искусства светотени у Достоевского – так называемом «рембрандтовским освещением» – носят отрывочный характер, что не позволяет в полной мере оценить его значимость в поэтике писателя и реализации идейно-философского замысла произведений. Авторы статьи руководствуются принципами «медленного чтения», соответствующего природе «сверхплотного» (Т. А. Касаткина) текста Достоевского, позволяющего постепенно погружаться в смысл произведения или какого-то его отдельного эпизода, не упуская из виду детали и подробности, без которых не может быть достигнуто глубокое понимание текста. В статье анализируются три эпизода романа «Преступление и наказание» (смерть Мармеладова, полупризнание Раскольникову Разумихину в коридоре, чтение Соней Евангелия Раскольникову), в которых Ф. М. Достоевский использует прием рембрандтовского освещения. Устанавливается не только значимость этих эпизодов в тексте романа, но и их внутренняя соотношенность: они составляют своего рода «рембрандтовский сюжет», характеризующийся неизменной направленностью движения из темноты к свету. В результате анализа делается вывод о многофункциональности данного приема в «Преступлении и наказании» (социальная, психологическая, идейно-композиционная функции). Главной же в романе становится религиозно-философская функция приема рембрандтовского освещения как формы выражения авторской позиции: утверждение неизбежности конечного торжества Света духовного над «трусобным» мраком в мире и сердцах людей.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский; «Преступление и наказание»; искусство светотени; рембрандтовское освещение; «рембрандтовский сюжет».

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-297-308

Еще В. Ф. Переверзев в работе о Ф. М. Достоевском 1912 г. писал: «... жизнь, составляющая содержание его творчества, ужасно бедна красками... в ней преобладают угрюмые, серые, грязно-зеленые цвета»; «унылый, серый свет – вот общий фон произведений Достоевского» [18, с. 494]. Закрепляя это мнение, Л. П. Гроссман позднее скажет, что Достоевского «меньше всего» можно было бы назвать «колористом». Вместе с тем исследователь подчеркнет умение Достоевского оперировать «игрой светотеней, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свеч, или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени» [8, с. 119. Курсив наш. – С.Е., О.К.]. С. М. Соловьев, отмечая, вслед за своими предшественниками, «общий бескрасочный» фон произведений Достоевского, также укажет на особую значимость «светотеневого фона» у писателя [21, с. 231. Курсив автора. – С.Е., О.К.].

Игра света и тени в произведениях Достоевского является предметом особого внимания исследователей. Очевидно, что данная проблема выходит за рамки узко понимаемой поэтики, касающейся лишь изобразительно-выразительных средств языка. Свет и тьма – древнейшие универсальные категории, определяющие все сферы бытия человека. Подчеркивая символический смысл оппозиции «свет и тьма», Е. С. Медкова напоминает, что она «ведет свое происхождение от простейшего природного цикла, который человек наблюдал каждый день и осмысливал испокон веков, – от суточной смены дня и ночи, бытия дня и небытия ночи. В цветовом коде свету и тьме соответствует пара белое и черное. В пространственной модели – верх и низ. В категориях морали – добро и зло, жизнь и смерть» [14]. «Христианская религия, – уточняет Н. А. Азаренко, – способствовала персонификации членов оппозиции... отождествив свет с Богом, тьму – с сатаной», в результате чего последние стали «основными вербализаторами и символами света и тьмы». Соответственно, «расширился и спектр антонимичных концептов, участвующих в оппозиции»: свет – Бог – любовь – жизнь – добро; тьма – дьявол – ненависть – смерть – зло [1, с. 78. Курсив (в цитате) автора. – С.Е., О.К.]. Этот универсальный, символический смысл оппозиции «свет и тьма» оказывается востребованным в творчестве Достоевского, организуя художественный мир его произведений.

В многочисленных работах дostoевсковедов (Л. П. Погожевой, Ф. И. Евнина, Г. А. Мейера, В. Я. Кирпотина, Г. М. Фридендера, Т. А. Касаткиной и др.), анализ которых не входит в задачу настоящей статьи, так или иначе, рассматриваются особенности искусства светотени писателя. Однако, согласимся с выводом современного исследователя: «... несмотря на обилие ценных наблюдений над поэтикой света и тьмы у Достоевского... большинство из них носят отрывочный характер» [16].

«Отрывочными», на наш взгляд, являются наблюдения над одним из приемов поэтики светотени у Достоевского – так называемым «рембрандтовским освещением», на котором мы и остановимся. На сходство искусства светотени Достоевского с живописной манерой великого голландского художника, пожалуй, одним из первых указал Вяч. Иванов («Достоевский и роман-трагедия», 1911): «Достоевский, подобно Рембрандту, весь в темных скоплениях теней по углам замкнутых затворов, весь в ярких озарениях преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин. <...> Так ходит он с факелом по лабиринту, исследуя казематы духа, пропуская в своем луче сотни подвижных в подвижном пламени лиц, в глаза которых он вглядывается своим тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом» [11, с. 176].

Позднее на это же сходство Достоевского с Рембрандтом укажет С. Цвейг в своём вдохновенном эссе о Ф. М. Достоевском (1920): «В его романы вступаешь как в тёмную комнату. <...> Лишь постепенно привыкает, обостряется зрение; и тогда, будто с картины Рембрандта, из глубокого сумрака струятся тонкие духовные флюиды. Лишь охваченные страстью выступают из мрака люди. У Достоевского человек должен воспламениться, чтобы стать видимым, его нервы должны быть натянуты до предела, чтобы зазвучать» [27, с. 109].

Кажется, уместно в этой связи вспомнить, что рембрандтовскую манеру освещения исследователи находили до Ф. М. Достоевского у М. Ю. Лермонтова, имея в виду не только его живописные полотна, но и литературные произведения. Так, Б. М. Эйхенбаум в 1924 г., говоря о незавершенном лермонтовском ««Вадиме»», заметил: «Сквозь весь роман проходит особая система “рембрандтовского” освещения (контрасты яркого света и тени), придающая описываемым сценам характер мрачной фантастики...» [28, с. 252. Курсив наш. – С.Е., О.К.]¹. С легкой руки Эйхенбаума выражение «рембрандтовское освещение» войдет в литературоведение.

Некоторые советские исследователи, например Ф. И. Евнин, касаясь приема рембрандтовского освещения в творчестве Достоевского, трактовали его, в духе литературоведения 1940–1950-х гг., исключительно в социальном аспекте: «В этом освещении свет как бы бессильно борется с тьмой и не столько преодолевает, сколько оттеняет её, оттеняет тёмный и страшный мир, в котором живут люди Достоевского» [10, с. 144].

Однако уже Г. М. Фридендер в работе «Реализм Достоевского» укажет: «Подобное “рембрандтовское” освещение имеет часто символический (или полусимволический) характер: оно углубляет тьму, сгущающуюся в душе героев или вокруг них, вместе с тем указывает на возможность для них выхода к тому ещё неясному свету, который символизирует их будущее, рождающуюся новую жизнь» [26, с. 200].

Продолжая мысль Фридендера, можно сказать, что обозначенный им переход от «сгущающейся в душе героев» «тьмы» к «ещё неясному свету» есть выражение переломного момента в их судьбах. Иными словами, рембрандтовским освещением у Достоевского отмечены наиболее значимые события духовной жизни героев, важные для романного повествования в целом. С нашей точки зрения, можно выделить три таких события в романе: эпизоды смерти Мармеладова (ч. II, гл. VII), полупризнания Раскольникова Разумихину в коридоре (ч. IV, гл. III) и чтения Соней Евангелия Раскольникову (ч. IV, гл. IV).

Смысл и значение любого эпизода в произведении можно понять лишь в контексте всего художественного целого, соотнося с ним непосредственно предшествующие эпизоды и последующие. Эпизоду смерти Мармеладова предшествуют в романе сцены бесцельного блуждания Раскольникова по петербургским улицам, позволяющие понять его состояние после совершенного убийства. «В последнее время его даже *тянуло* шляться по всем этим местам, когда тошно становилось, “чтоб еще тошней было”» (150)².

¹ О воздействии искусства светотеневых контрастов Рембрандта на Лермонтова – художника слова и живописца – см. также: [7, с. 530; 6, с. 55; 13, с. 465; 17, с. 164] и др.

² Здесь и далее цит. по: [9] (с указанием страниц в тексте статьи). Курсив в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, наш. – С.Е., О.К.

Герой, которого раздражали любые контакты с известными и даже близкими ему людьми, почувствовал неудержимую тягу к людям незнакомым. «Любите вы уличное пение?» – неожиданно обращается Раскольников с вопросом «к одному, уже немолодому, прохожему, стоявшему рядом с ним». И прохожий, «испуганный и вопросом, и странным видом Раскольникова», переходит «на дружную сторону улицы».

Затем Раскольников пытается вступить в разговор с «молодым парнем в красной рубаше, зевавшим у входа в мучной лабаз». Тот, явно не настроенный на диалог, лениво и нехотя ему отвечает. Перейдя через площадь, Раскольников видит «на углу» «густую толпу народа, всё мужиков». Одержимый желанием «со всеми заговаривать», он «залезает» «в самую густоту, заглядывая в лица». И снова – невозможность диалога, невозможность контакта: «мужики не обращали внимания на него, и все что-то галдели про себя, сбиваясь кучками. Он постоял, подумал и пошел направо...» (149).

Далее на пути Раскольникова оказывается «весьма увеселительное заведение», а возле него «большая группа женщин» «в ситцевых платьях, в козловых башмаках, простоволосых», разговаривавших «сильными голосами», одна из которых просит у него «шесть копеек на выпивку».

Остановкой в блужданиях Раскольникова становится «опрятное трактирное заведение» «Хрустальный дворец», где, наконец, кажется, состоится диалог между ним и Заметовым, письмоводителем из полицейской конторы. Но диалог странный, больше похожий на психологическое испытание, которому убийца изощренно подвергает «миленького мальчика» Заметова, постоянно испытывая желание поддразнить его, «язык высунуть», почти признаваясь ему в преступлении. Однако и самому Раскольникову разговор дается нелегко: «Он вышел весь, дрожа от какого-то *дикого истерического ощущения*, в котором между тем была часть *нестерпимого наслаждения*, – впрочем мрачный, ужасно усталый» (158). В этом состоянии становится невозможным разговор с Разумихиным, которого Раскольников встречает на выходе из трактира («...вы все, ради бога, отстаньте! Отстаньте! Отстаньте!») (160).

Блуждая, Раскольников, неожиданно для себя, оказывается на «–ском мосту»: «Склонившись над водою, машинально смотрел он на *последний, розовый отблеск заката*, на ряд домов, *темневших в сгущавшихся сумерках*, на одно *отдаленное окошко*, где-то в мансарде, по левой набережной, *блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча*, ударившего в него на мгновение, на *темнеющую воду канавы...*». Раскольников, «казалось, со вниманием всматривался в эту воду», его *как будто тянуло* туда, в темную глубь канавы. Из состояния, близкого к обморочному, Раскольников выводит «одно дикое и безобразное видение»: женщина «с желтым, продолговатым, испытанным лицом и с красноватыми, впавшими глазами» «вдруг ... облокотилась правой рукой о перила, подняла правую ногу и замахнула её за решетку, затем левую, и бросилась в канаву. Грязная вода раздалась, поглотила на мгновение жертву...». В то время как «*десятки голосов*» «кричали» («Утопилась! Утопилась!..»), «сбегались» отовсюду люди, «на мосту, кругом Раскольникова, *столпился народ, напирая и придавливая его сзади*», «*полицейские возились... с утопленницей*» – он «смотрел на всё с *странным ощущением равнодушия и безучастия*» (161-162).

«...Кто-то крикнул про контору...». Этот выкрик возвращает Раскольникова к действительности: «Контора в *десятом часу* отперта...». Наконец, кажется, он принимает решение: «Ну так что ж! И пожалуй!» – и двинулся с моста в ту сторону, где была контора. Однако вместо конторы Раскольников очутился «у самых ворот» «того дома», в том самом месте, где он «с *того вечера*» не был и даже «мимо не проходил». Как будто «неотразимое и необъяснимое желание повлекло его» туда. По «узенькой и крутой лестнице», где «было *очень темно*», Раскольников поднялся на четвертый этаж и вошел в квартиру старухи-процентщицы, где в это время находились работники, отделявавшие ее «заново». Не обращая внимания на них, не отвечая на вопрос: «Вам чего-с?» – он «взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз... Прежнее, *мучительно-страшное, безобразное ощущение* начинало всё ярче и живее припоминаться ему...» (165).

Краткий ничего не значащий разговор, в котором принимают участие «оба дворника», «молодые парни» – работники, тут же оказавшийся «мещанин в халате», баба, завершается коллективным решением: «Да чего с ним толковать... Пшол!.. И впрямь выжига... Пшол!». И дворник, «огромный мужик», «схватив за плечо» Раскольникова, «бросил» его «на улицу» (166) под общее одобрение собравшихся.

Отметим важные хронотопические детали, сопровождающие пространственные перемещения Раскольникова, на которых акцентирует внимание читателя Достоевский. Во-первых, точно указывается время: «Было *часов восемь*, солнце заходило» (148), когда герой вышел из своей каморки на улицу. Время в эпизоде с Афросиньюшкой, пытавшейся утопиться, – «*десятый час*». История с

Мармеладовым случилась, вероятно, между десятью и одиннадцатью часами. Изменения, происходящие за эти два с лишним часа в художественном мире романа, по мере того как погасает «последний, розовый отблеск заката», выражаются в постепенном *переходе от сумерек к тьме*: темнеют дома «в сгущавшихся сумерках», «вода канавы» от этого кажется особенно «грязной»; «очень темно» на «узенькой и крутой лестнице», по которой подымается Раскольников в квартиру процентщицы; выйдя из нее, он вглядывается в «потемневшую улицу». Повторяющееся акцентирование наступающей темноты (прием стилистической градации), конечно же, не просто передает естественные изменения в природе – переход от позднего вечера к ночи, от сумерек к темноте. «Роковой час» заката солнца, прежде всего, свидетельствует о пороговом психическом состоянии героя, в душе которого с приближением ночи сгущается тьма³.

Настойчиво подчеркивается разобщенность Раскольникова с людьми – состояние, которое ощутил герой после убийства. Но при этом он испытывает неудержимую тягу к людям, жажду диалога и понимает невозможность его. Состояние, в котором находится Раскольников, становится для него непереносимым, требующим немедленного разрешения: «Так идти, что ли, или нет...». Опять – неслучайность символической детали: Раскольников останавливается «посреди мостовой на перекрестке». В перекрестке «скрещиваются в противоборстве выбора» взаимоисключающие друг друга «пути “дня и ночи”, “жизни и смерти”, “добра и зла”, “святости и распутства”» [19, с. 123. Курсив автора. – С.Е., О.К.]. И этот выбор между «жизнью и смертью», «добром и злом» герой должен сделать *сейчас*. Но Раскольников, по-прежнему одержимый своей «наполеоновской» идеей, не может сделать выбор, не готов покаяться и принять наказание. «Осматриваясь кругом», он «как будто» ждет поддержки со стороны, «как будто» ожидает «от кого-то последнего слова». И «вдруг»...

О частотности использования и семантике слова «вдруг» у Достоевского писали многие исследователи⁴. Словом «вдруг» обозначается, как правило, резкий, неожиданный, *странный* (ещё одно частотное слово у Достоевского), казалось бы, случайный (но на самом деле совсем не случайный) сюжетный поворот, связанный со столь же неожиданной переменой в душевном состоянии героя.

«Вдруг, далеко... в сгущавшейся темноте, различил он толпу, говор, крики... Среди толпы стоял какой-то экипаж... Замелькал среди улицы огонек. <...> Раскольников поворотил вправо и пошел на толпу. Он точно цеплялся за всё...» (167).

«Цепляясь» «за всё», идет Раскольников на «мелькающий» во тьме «огонек», усиливающийся по мере его приближения к эпицентру события, которое дает неожиданный поворот в развитии действия.

«Кругом теснилось множество народу, впереди всех полицейские. У одного из них был в руках зажжённый фонарик, которым он, нагибаясь, освещал что-то на мостовой, у самых колёс» (167).

«...Раскольников протеснился и нагнулся ещё ближе. *Вдруг* фонарик ярко осветил лицо несчастного...» (168).

«Он узнал его...». Это был отставной чиновник, титулярный советник Семён Захарыч Мармеладов, раздавленный «щегольской и барской коляской, запряженной парой горячих серых лошадей». И странное дело: Раскольников вдруг решительно преображается: «Он был в удивительном волнении». От прежней «апатии», «безучастного равнодушия» не осталось и следа: «“Я его знаю, знаю!” – закричал он, протискиваясь совсем вперед...». Раскольников не только «назвал и себя, дал свой адрес», но и «всеми силами, как будто дело шло о родном отце», предпринимал всё, что было в его силах: «угovarивал перенести поскорее бесчувственного Мармеладова в его квартиру»; беспрестанно «хлопотал»; «шел сзади, осторожно поддерживал голову» «раздавленного»; «показывал дорогу»; суетливо «бормотал», повторяя: «Я заплачу, я поблагодарю...»; «угovarил меж тем кого-то сбегать за доктором»; как мог, успокаивал Катерину Ивановну («Ради бога, успокойтесь, не пугайтесь!...»); «успел найти полотенце, намочил его водою и стал обмывать залитое кровью лицо Мармеладова» (168-171); «упросил доктора подождать хоть немножко» (174). Кажется, Раскольников – один из всех собравшихся – действительно понимает, что надо делать в данной ситуации, он один совершает сейчас необходимые действия. Как разительно отличаются состояние и действия Раскольникова в этой

³ Час заката солнца – «та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание». Закат у Достоевского – «не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия... влияющая на героя...» [24, с. 398].

⁴ «Вдруг» употребляется в «Преступлении и наказании» «на 417 страницах» «около 560 раз» «В русской литературе нет примера текстов... которые, хотя бы отдаленно, приближались к ПН по насыщенности их этим словом» [24, с. 395. Курсив автора. – С.Е., О.К.].

сцене от его поведения в эпизоде на мосту, откуда он отстраненно, «с *странным ощущением равнодушия и безучастия*» наблюдал за спасением утопленницы.

Что же заставило Родиона Раскольникова, который остро почувствовал свое отпадение от людей сразу после совершения преступления («будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» (111)), так измениться? Не раз во время блужданий герой оказывался в толпе. И везде в людской толпе Раскольников был чужим, лишним. В эпизоде с «раздавленным» Мармеладовым впервые в романном повествовании герой почувствовал не просто свою причастность к событию, но и нужность, а главное – желание принять деятельное участие в происходящем.

Обратим внимание на точки пространства, через которые проходит движение в этом эпизоде: с улицы Мармеладова несут к «дому Козеля» («нашлись помощники»), поднимаются по *лестнице* на четвертый этаж («наверху лестницы было *очень темно*»), переступают *порог* («маленькая закоптелая *дверь* в конце лестницы», как всегда, «была отворена») и, наконец, сразу оказываются в *проходной комнате* («шагов в десять длиной; всю её было видно из сеней») – незащищенное пространство, жизнь «на пороге»), которую занимало семейство несчастного отставного чиновника. Комната, так же, как и лестница, «сени», постепенно заполняется «толпой» «так, что *яблоку упасть было негде*»: «Между тем двери из внутренних комнат стали опять отворяться любопытными. В сенях же всё *плотнее и плотнее стеснялись* зрители, жильцы *со всей лестницы*, не переступая, впрочем, за *порог* комнаты» (175). Малое пространство становится своего рода площадью. Лестница, порог, незапертая дверь с лестницы и отворяющиеся «двери из внутренних комнат», проходная комната – это именно те «точки» пространства, которые, по М. М. Бахтину, получают «дополнительное осмысление в духе карнавальной символики», «точки», где «нельзя жить биографической жизнью, – здесь, можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться...» [3, с. 198].

Неслучайно Достоевский, изображая происходящее в комнате Мармеладовых, использует слово «*сцена*»: данный фрагмент – один из тех, в которых наиболее ярко проявляются характеристики площади как «карнавализованного» пространства, описанные Бахтиным. Площадь («агора»), по мысли ученого, – «символ всенародности», где, в соответствии с мениппеиной традицией, раскрывается во всей полноте «своя или чужая жизнь». «Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего “для себя одного”... Здесь все сплошь и до конца... публично» [4, с. 59-60]. Здесь все и всё «на виду».

«Один только *огарок* освещал всю *сцену*» (175). Свеча, важнейший христианский символ («эмблема Христа, Церкви, Благодати, Веры и Свидетельства»), – «образ *духовного света во тьме невежества*» – не раз возникает в романе. «Огарок» свечи в данном контексте «краткостью своего существования символизирует одинокую трепетную человеческую душу» [25, с. 324], покидающую пределы земного бытия. Именно такое освещение концентрирует внимание читателя на главном – на умирающем Мармеладове. Семен Мармеладов умирает как христианин, исповедовавшись и причастившись, «на людях, при скопившемся народе, *соборная душа* которого столь дорога Достоевскому» [15, с. 230-231]. И это таинство смерти «на миру» при трепетном пламени догорающей свечи, при всей кажущейся «карнавальной балаганности» происходящего, раздвигает «узкую сцену частной жизни... до предельно универсальной и общечеловеческой...» [3, с. 208].

Испытывая воздействие таинства смерти и закона «площади» – «карнавализованного» пространства, Раскольников неожиданно ощущает себя частью «толпы», частью целого. Именно в этой сцене, когда герой за короткий промежуток времени проживает будто целую *иную* жизнь (жизнь по закону любви и сострадания к ближнему), и становится возможным тот контакт между ним и людьми, который прежде был невозможен.

Завершается сцена смерти Мармеладова встречей Раскольникова с квартальным надзирателем Никодимом Фомичем, с которым он, покидая квартиру Мармеладовых (и, кстати, оставив вдове последние «двадцать рублей», что были у него, – как «отдание долга» своему «покойному другу») «*вдруг* столкнулся» на лестнице: «– А как вы, однако ж, *кровью замочились*, – заметил Никодим Фомич, разглядев *при свете фонаря* несколько свежих пятен на жилете Раскольникова» (200). В этом фрагменте Достоевский снова использует рембрандтовское освещение. «*Светом фонаря*» освещается теперь в полумраке лестницы Раскольников, чье состояние в данный момент невозможно определить однозначно. С одной стороны, после пережитого чувства причастности к общей жизни он оказался во власти «нового, необъятного ощущения *вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни*» (178). А с другой – Никодим Фомич, сам того не зная, напоминает Раскольникову о суровой реальности («... *я весь в крови!*»).

И, наконец, когда Раскольников уже сходил с темной лестницы, его догнала Полечка, сводная младшая сестра Сони, и между ними при «тусклом свете», доходившем «со двора», состоится краткий, но очень примечательный разговор, завершившийся его просьбой молитвы о себе:

«– Полечка, меня зовут Родион; помолитесь когда-нибудь и обо мне: “и раба Родиона” – больше ничего. – Всю мою будущую жизнь буду об вас молиться, – горячо проговорила девочка... и вдруг опять засмеялась, – бросилась к нему и крепко опять обняла его. <...> Девочка ушла в совершенном от него восторге» (179-180)⁵.

Милое невинное дитя – будто ангел сияющий, посланный свыше Раскольникову как залог надежды и спасения. Но (*вдруг*) в сознании Раскольникова, вопреки происходящему с ним, совершается неожиданный перелом, снова уводящий его от «нездешнего» сияния в «царство» холодного света рассудка, воли и «темной силы»:

«Довольно! – произнёс он решительно и торжественно... – Не умерла ещё моя жизнь вместе с старою старухой! <...> Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь! – прибавил он заносчиво, как бы обращаясь к какой-то темной силе и вызывая ее».

Полумрак лестницы, слабый, «тусклый свет» «со двора» – снова сгущение тьмы вокруг Раскольникова и в нем самом, почувствовавшем присутствие «какой-то темной силы», которой он бросает вызов.

Но в конце этого мучительного, наполненного сильными переживаниями вечера в сгущающейся темноте ночи Раскольников снова увидит свет – свет в своем окне. Вроде бы обычная деталь. Но – в камерке Раскольникова «почти всегда темно», и с этой темнотой он, «ночной человек» (К. В. Мочульский), давно сроднился⁶. Поэтому свет в окне вызовет в нем неожиданно сильное волнение: «Смотри, это что? – восклицает он, обращаясь к Разумихину. – Смотри! смотри! – Что такое? – Разве не видишь? Свет в моей комнате, видишь?» (183). И от былой «мальчишеской» «заносчивости» («Померяемся теперь!») не останется и следа: «невыносимое внезапное сознание» оторванности «ударит» «в него как громом» (184), и он не сможет тепло поприветствовать мать и сестру в ответ на их восторги и объятия.

Освещенное окно камерки Раскольникова «под самую кровлей высокого пятиэтажного дома», где ждут его самые родные люди, вызывает в памяти читателя другое, уже упомянутое «отдаленное окошко, где-то в мансарде», то есть тоже «под самую кровлей», «блиставшее» в «сгущавшихся сумерках» отраженным светом «от последнего солнечного луча», которое бросилось герою в глаза, когда он стоял на «–ском мосту». Два этих окна, подобные лучам надежды в сгущающемся мраке ночи, как бы композиционно обрамляют рассмотренный эпизод романа (сцена смерти Мармеладова является его центром), организованный борьбой света и тьмы, которая становится выражением душевных метаний Раскольникова. Рембрандтовским освещением акцентируются самые острые моменты внутреннего состояния героя: чем более сгущается тьма в душе героя, тем сильнее в нем еще не вполне осознаваемая им самим потребность выхода к пока неясному, но спасительному свету.

Образ Раскольникова в романе постоянно сопровождают не только образы-символы (в рамках нашей статьи мы говорим об образах света и тьмы), но также и библейские, в том числе евангельские, мотивы и аллюзии⁷. Так, в сцене полупризнания Раскольникова Разумихину в коридоре («было темно») «возле лампы» (ч. IV, гл. III) – а это следующий эпизод, важный в развитии «рембрандтовского сюжета», – угадывается аллюзия на слова Христа, обращенные в последние минуты Его крестного страдания к своему любимому ученику:

«Раскольников поджидал его [Разумихина. – С. Е., О. К.] в конце коридора.

⁵ Б. Н. Тихомиров обращает внимание на неслучайность нарушения традиционной молитвенной формулы: «раба Родиона» вместо «раба Божия Родиона» (см.: [23, с. 255]). Спор героя с Богом еще не завершен.

⁶ В наши рассуждения о рембрандтовском освещении вписывается небольшой эпизод, на глубинный смысл которого обратил внимание Г. А. Мейер, – появление Настасьи в «гробной комнатке» Раскольникова после его «бреда о квартирной хозяйке, якобы избиваемой на лестнице»: «камерка Раскольникова и вечерний полный мрак, поглотивший его... не что иное, как непосредственное продолжение убийцы, снимок его злодурного состояния», «уплотнившиеся эманации его духовной сущности». Настасья вошла к Родиону с горящей свечой («Вдруг яркий свет озарил его комнату... (112)») «как милосердная посредница матери-земли, поруганной преступником», неся «дары» (хлеб, соль и тарелку супа), «предлагаемые всепрощающей материю-землю своему блудному сыну» [15, с. 47, 50].

⁷ О функционировании библейского текста, мотивов, образов, аллюзий в творчестве Достоевского см., напр.: [22].

– Я так и знал, что ты выбежишь, – сказал он. – *Воротись к ним и будь с ними... Будь и завтра у них... и всегда.* <...> Прощай! <...>

– Раз навсегда: никогда ни о чём меня не спрашивай. <...> Оставь меня, а их... *не оставь.* Понимаешь меня?» (296)⁸.

Однако внешняя схожесть ситуаций обращения с просьбой о неоставлении подчеркивает трагизм положения Раскольникова. Раскольников дважды повторяет свой вопрос: «*Понимаешь меня?*» – и через «минуту», в которую они «смотрели друг на друга молча» («Разумихин всю жизнь помнил эту минуту»), снова – «*Понимаешь теперь?..*». По тонкому замечанию Г. А. Мейера, «слово “понимаешь” имеет здесь два совершенно разных значения: в первом случае, вполне конкретное, житейское, во втором – глубоко мистическое, относящееся по существу уже не к пониманию, а к постижению» [15, с. 316]. Именно «*постигание*» «чего-то ужасного, безобразного», «*вдруг* понятого с обеих сторон», когда Разумихин побледнел «как мертвец», а у Раскольникова «болезненно» искривилось лицо, и является главным в этом коротком эпизоде. Повторяющимся «*вдруг*», слишком частым на малом пространстве текста («*Вдруг* Разумихин вздрогнул»; «... *вдруг* понятое с обеих сторон...»; «... сказал *вдруг* Раскольников...»; «... прибавил он *вдруг*...»), объединяющим одновременно и убийцу, и его конфиденанта, подчеркиваются острота и внезапность переживания «минуты», важной для «обеих сторон».

И опять не случайно полная внутреннего драматизма сцена в коридоре («*было темно*») освещается лампой, свет которой выхватывает из мрака лица героев. В фокусе рембрандтовского освещения оказывается «*горевший* и пристальный взгляд Раскольникова», который «*как будто усиливался с каждым мгновением*», «проникая» «в... душу, в сознание» Разумихина, становясь словно тоже источником свечения. Этому внутреннему адскому горению, пламени, сжигающему Раскольникова, противостоит свет лампы – «символа Божьего участия» [25, с. 186]), присутствия Того, кто не оставляет даже самого последнего грешника, даруя ему надежду на спасение.

Понять по-настоящему Раскольникова может не Разумихин, а только тот, кто сам оказался в ситуации *пре-ступления*, подвергнувший свою душу мукам восхождения на «Голгофу», – Соня Мармеладова, «вечная Сонечка, пока мир стоит» (52). Ключевой не только в «рембрандтовском сюжете», но и во всем романе является, как известно, эпизод первого посещения Раскольниковым Сони (с чтением Евангелия) – своего рода этико-философский центр романа. Обозначим лишь важные в ходе нашего анализа моменты, образы и детали. Прежде всего, это устойчивые в тексте романа пространственные детали. Соня снимает комнату, как и Раскольников, как и семейство Мармеладовых, «от жильцов» в доходном доме «на канаве». Также на «канаву» «выходил» «одной стеной» «преогромнейший дом», в котором жила процентщица Алена Ивановна. Желая избавиться от краденых вещей, Раскольников решает: «Бросить всё в канаву, и концы в воду, и дело с концом» (103). В «грязной воде» канавы, как помним, на глазах у Раскольникова чуть было не утопилась несчастная Афросиньюшка. Да и сам Раскольников, стоя на мосту до этого инцидента, так пристально всматривался в воду канавы, что, кажется, совсем не беспочвенным было опасение Разумихина: «... ну как его одного теперь пускать? Пожалуй, утопится...» (161). Не случайны повторяющиеся вслух и «про себя» фразы Раскольникова, когда он думает о Соне: «Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы *прямо головой в воду* и разом покончить!» (304); «Ей три дороги... – *броситься в канаву*, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце» (305). И вторая «дорога», и третья – это всё равно что «броситься в канаву». Как видим, слово-образ «*канавы*» (не канал, не канавка, а именно канавы с «*грязной водой*») неоднократно повторяется в «Преступлении и наказании»⁹. Обрастая вследствие этого дополнительными негативными «расширяющимися» смыслами (грязь, нечистота, безысходность, гибель, тьма), «канавы» – типично петербургская деталь – наряду с другими отмеченными пространственными деталями, принимает участие в создании «трущобного» образа мира, в котором живут герои, подчеркивая, трагичность их судеб.

⁸ Ср.: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Её к себе» (Ин. 19: 25-27).

⁹ «Канавы» 23 раза фигурирует в романе, но «только один раз... названа своим официальным наименованием» – Екатеринбургский канал [23, с. 64].

Далее – «узкая темная лестница». Напомним, слово-образ «лестница» в романе – это символ усилия, напряжения, связанного с подъемами – спусками, внутренней борьбой¹⁰, «т о ч к а», где совершается к р и з и с» [3, с. 198. Разрядка автора. – С. Е., О. К.]. «Узость» и «темнота» лестницы, кажется, ещё более акцентируются входом на нее (в «углу во дворе»), который не сразу «отыскал» (да и то лишь с помощью «неопределенных указаний» дворника) Раскольников. Поднявшись на второй этаж, он какое-то время «бродил в *темноте*» «в недоумении», не понимая, «где бы мог быть вход к Капернаумову», пока не отворилась «какая-то *дверь*». Первая деталь, точнее образ-символ, которым отмечено описание жилища Сони, – *свеча* «на продавленном стуле, в искривленном медном подсвечнике» «в крошечной передней». Так символически обозначен *вектор блуждания* Раскольникова по галерее, опоясывающей этаж, а затем по этажу в поисках входа в комнату Сони, – *из темноты к свету*, источником которого становится свеча, о символическом значении которой уже было сказано выше.

М. М. Бахтин точно определил эпизод первого посещения Раскольниковым Сони как «почти завершённую христианизованную мениппею», для которой характерны «острые, диалогические синкризы (веры с неверием, смирения с гордостью), острая анакриза, оксюморные сочетания (мыслитель – преступник, проститутка – праведница), обнажённая постановка последних вопросов» о Боге, вере и неверии и, наконец, чтение «Вечной книги» «в труппобной обстановке» [3, с. 180].

Чтению Евангелия предшествует сцена мучительного испытания, которое устраивает Раскольников Соне, перерастающего в спор – столкновение о Боге: «Да, может, и бога-то совсем нет, – с *каким-то даже злорадством* ответил Раскольников» и «*засмеялся...*» (303). Пытаясь понять, что останавливает «решимость» Сони «разом покончить» («прямо головой в воду»), что *удерживает* ее «от канавы», Раскольников не сразу получает ответ на вопрос. И, наконец, понимает: удерживают ее «они, те...» – «эти бедные, маленькие дети-сироты, и эта жалкая полусумасшедшая Катерина Ивановна...» (304-305. Курсив автора. – С. Е., О. К.)

Но «что же *поддерживало* её», «великую грешницу», которая, по мысли Раскольникова, «*понапрасну* умертвила и предала себя» (Курсив автора. – С. Е., О. К.)? Что помогает Соне переносить «чужовищную боль» от сознания «бесчестного и позорного ее положения»? Ответ Раскольникову дает сама Соня: «Что ж бы я без бога-то была?.. <...> – А тебе бог что за это делает? – спросил он, *выпытывая* дальше. <...> – Всё делает!..» (306). Достоевский использует принцип контраста, изображая, с одной стороны, внешний по-детски хрупкий облик Сони, как и при описании Полочки («худенькая», «слабенькая грудь», «совсем прозрачная» рука, «пальцы как у мертвой», «бледное, худое и неправильное угловатое личико», «кроткие голубые глаза»), а с другой – ее внутреннюю силу, которую чувствует Раскольников. Каким «огнем», «суровым энергическим чувством» начинают «сверкать» «кроткие» глаза Сони, как дрожит от «негодования и гнева» всё ее «маленькое тело», когда она слышит провокационные и «выпытывающие» вопросы Раскольникова, будто проверяющего на прочность крепость ее веры. В голове всё еще недоумевающего Раскольникова рождается вопрос: «Что она, *уж не чуда ли ждет?*» (305).

Этот вопрос подготавливает кульминацию эпизода – чтение Евангелия о «величайшем и неслыханном чуде», совершенном Христом, – о воскрешении Лазаря. Снова в этой сцене, как и в сцене смерти Мармеладова, возникает полный глубокого смысла образ свечи как символа духовного света, Божественного присутствия: «*Огарок* уже давно погасал в кривом подсвечнике, *тускло освещая* в этой нищенской комнате *убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги...*» (310).

Вырваны из темноты «нищенской комнаты», похожей «на сарай», рембрандтовским освещением лица Раскольникова и Сони – «убийцы и блудницы». Здесь важна деталь: «странным *сошедшихся*» в этот судьбоносный для каждого из них момент.

«Раскольников обернулся к ней и с *волнением* смотрел на нее: да, так и есть! Она уже вся дрожала в действительной, настоящей лихорадке. <...> Она приближалась к слову о величайшем и неслыханном чуде, и чувство великого торжества охватило ее. Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его. <...> «И он, он (Курсив автора. – С. Е., О. К.) – тоже ослепленный и неверующий, – ... он тоже уверует, да, да! сейчас же, теперь же», – мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания» (309).

Необычайное волнение, «лихорадочная дрожь», звенящий, «как металл», голос, «пресекающийся» «горловой спазмой», выдают истинные чувства Сони, «настоящую и уже давнишнюю, может

¹⁰ «Раскольников взбирается и спускается с лестницы по крайней мере 48 раз» [5, с. 47].

быть, *тайну* ее». Не только об «ослепленном и неверующем» Раскольникове думает в этот момент Соня, читая о чуде воскрешения Лазаря, но и о себе. И потому-то Раскольников, «слишком хорошо» понимая это («тяжело было ей теперь выдавать и обличать всё *свое*»), «как бы грубее и раздражительнее настаивал на чтении» (308. Курсив автора. – С. Е., О. К.). Раскольникову надо было услышать евангельское слово надежды именно от Сони, «великой грешницы», чтобы «уверовать» в него. Им *обоим* это нужно было. Так Достоевский, при всем принципиальном различии жизненных установок героев, выявляет то, что их внутренне связывает, делая необходимыми друг другу: «*Мы вместе прокляты, вместе и пойдём!*» (Раскольников); «*Вместе ведь страдать пойдём, вместе и крест понесём!*...» (Соня).

Поэтому сводить замысел Достоевского к противопоставлению «ложного, преступного пути Раскольникова» «истинному, жертвенному пути Сони Мармеладовой», что нередко делается, – значит искажать идейно-философский смысл произведения. «Сонечка у Достоевского в такой же степени нуждается в воскресении, как и Раскольников. <...> Ее “путь” без него – это тоже тупик, как и его “путь” без нее. Они в равной степени необходимы друг другу. Соня и Раскольников – не свет и тьма, не истина и ложь; они – два “полюса” смысловой структуры “Преступления и наказания”...» [23, с. 40].

Еще одно устоявшееся представление, связанное со сценой чтения Евангелия.

«Иисус говорит: отнимите камень. Сестра умершего Марфа говорит ему: господи! уже смердит; ибо четыре дни, как он во гробе». Она [Соня] энергично ударила на слово: *четыре* (309. Курсив автора. – С.Е., О.К.).

Это «энергичное» «*четыре*» не раз оказывалось в поле зрения исследователей, полагавших, что «четыре дни... во гробе» Лазаря Достоевский соотносит с четырьмя днями, прожитыми Раскольниковым после убийства до его первого прихода к Соне [См., напр.: 2, с. 45-46; 5, с. 180; 20, с. 266 и др.]. Однако же, на самом деле Раскольников посещает Соню не на четвертый, а на шестой день после совершения преступления. Авторский курсив, как и «энергичное» интонационное ударение, которое делает Соня, читая Евангелие, – «не знак буквальная “привязки”» хронологии романских событий к евангельскому тексту, но «актуализация (и автором, и героиней) собственно евангельского смысла, остро почувствованного Достоевским» [23, с. 359-360]. «*Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет*» (309. Курсив автора. – С.Е., О.К.) – ключевая фраза в читаемом Соней тексте Евангелия.

Так открывается единственный путь спасения, ведущий к воскресению и обновлению, который героям еще предстоит выстрадать, долгий путь, ведущий из освещенной негаснущим «огарком свечи» «нищенской комнаты», где склонились в наступающей ночи над «Вечной книгой» «убийца и блудница», – в необозримое пространство степи, «облитой солнцем», где «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (518). Возникновение в эпилоге библейской аллюзии, знаменующая победу Света над тьмой, указывает на важный для Достоевского вневременной и общечеловеческий смысл романа.

Как видим, все рассмотренные нами эпизоды романа «Преступление и наказание», в которых используется прием рембрандтовского освещения, внутренне связаны между собой неизменной направленностью движения *из тьмы к свету*. Данный прием выполняет не только психологическую функцию, с помощью которого изображается происходящая в героях внутренняя борьба, он не только «символизирует их будущее, рождающуюся новую жизнь», указывая на «возможность для них выхода из тьмы к «ещё неясному свету» (в этом случае можно говорить и о его идейно-композиционной функции). Главной, с нашей точки зрения, является религиозно-философская функция рембрандтовского освещения как формы выражения авторской позиции: утверждение конечной неизбежности торжества (хотя бы и отнесенного в отдаленное будущее) сияющего Света духовного над «трусобным» мраком в мире и сердцах людей, где «дьявол с Богом борется».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азаренко Н.А. Особенности концептуализации света и тьмы в языковой картине мира Ф.М. Достоевского (на материале романа «Преступление и наказание») // Вестник ТГУ. 2007. Вып. 4 (48). С. 77-80.
2. Альтман М.С. Достоевский. По вехам имён. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1975. 280 с. URL: https://vk.com/doc8157_437134930?hash=15dc471dc267efe00c (дата обращения: 06.07.2020).
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. 304 с.

5. Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1979. 240 с.
6. Вацура В.Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46-56.
7. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43-44. М.Ю. Лермонтов. I. С. 517-628.
8. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. 188 с.
9. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 5. 575 с.
10. Евнин Ф.И. «Живопись» Достоевского // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1959. Т. XVIII. Вып. 2. С. 131-148.
11. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов / сост. В.М. Борисов, А.Б. Rogинский. М.: Книга. 1990. С. 164-192.
12. Касаткина Т. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
13. Ковалевская Е.А. Рембрандт Харменс ван Рейн // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 465.
14. Медкова Е. Свет и тьма // Искусство. 2007. № 11. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200701114> (дата обращения: 11.02.2020).
15. Мейер Г. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. [Frankfurt / Main]: Посев, 1967. 517 с.
16. Панкратова М.Н. Поэтика света и тьмы в творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 2007. 29 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-sveta-i-tnyu-v-tvorchestve-fm-dostoevskogo> (дата обращения: 01.02.2020).
17. Пахомов Н.П. Живописное наследие Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 163-169.
18. Переверзев В.Ф. Творчество Достоевского // Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. – М.: Современник, 1989. С. 455-662.
19. Разинов Ю.А. Символика перекрестка // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2010. № 1 (7). С. 123-130.
20. Селезнёв Ю.И. В мире Достоевского. М.: Современник, 1980. 375 с.
21. Соловьёв С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М.: Сов. писатель, 1979. 352 с.
22. Тарасова Н.А. Христианская тема в романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского: проблемы изучения: монография. М.: Квадрига, 2015. 192 с.
23. Тихомиров Б.Н. «Лазарь! гряди вон...». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. 2-е изд, испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.
24. Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 820 с.
25. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
26. Фридлиндер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 404 с.
27. Цвейг С. Достоевский // Цвейг С. Три мастера. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского. М.: Республика, 1992. С. 62-156.
28. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе: работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 140-286.

Поступила в редакцию 16.06.2020

Ермоленко Светлана Ивановна, доктор филологических наук, профессор

E-mail: ermolenko-1@mail.ru

ORCID ID: [0000-0002-5606-7007](https://orcid.org/0000-0002-5606-7007)

Кадушина Ольга Игоревна, магистрант, Институт филологии и межкультурной коммуникации

E-mail: olga.kadushina@mail.ru

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0724-7543>

ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

S.I. Yermolenko, O.I. Kadushina

**FROM DARKNESS TO LIGHT: REMBRANDT'S LIGHTING IN THE NOVEL
"CRIME AND PUNISHMENT" BY F. M. DOSTOEVSKY**

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-297-308

The F. M. Dostoevsky's special art of chiaroscuro at different times was repeatedly drawn to the attention of researchers. However the observations of Dostoevsky scholars about one of Dostoevsky's methods of the art of chiaroscuro – the so-called "Rembrandt lighting" – are still fragmentary, which does not allow us to fully assess its significance in the poetics of the writer and the implementation of the ideological and philosophical intention of the works. The authors of the article are guided by the principles of the «slow reading», which allows you to gradually immerse yourself in the meaning of a work or some of its separate episodes, without losing sight of the details and particulars, without which a deep understanding of the text cannot be achieved. The article analyzes three episodes of the novel "Crime and Punishment" (the death of Marmeladov, Raskolnikov's half-confession to Razumikhin in the corridor, Sonya's reading of the Gospel to Raskolnikov), in which F. M. Dostoevsky uses the Rembrandt lighting technique. The author establishes not only the significance of these episodes in the text of the novel, but also their internal correlation: they constitute a kind of "Rembrandt plot", characterized by the invariable direction of movement from darkness to light. As a result of the analysis, a conclusion is made about the multifunctionality of this technique in "Crime and Punishment" (social, psychological, ideological and compositional functions). The main function in the novel is the religious and philosophical function of the Rembrandt illumination as a form of expressing the author's position: the assertion of the inevitability of the final triumph of the Spiritual Light over the "slum" darkness in the world and the hearts of people.

Keywords: F.M. Dostoevsky, "Crime and Punishment", art of chiaroscuro, Rembrandt lighting, "Rembrandt plot".

REFERENCES

1. Azarenko N.A. *Osobennosti kontseptualizatsii sveta i t'my v yazykovoy kartine mira F. M. Dostoevskogo (na materiale romana «Prestuplenie i nakazanie»)* [Features of the conceptualization of light and darkness in the linguistic picture of the world by F.M. Dostoevsky (based on the novel «Crime and Punishment»)] // Vestnik TGU. 2007. Vyp. 4 (48). Pp. 77-80. (In Russian).
2. Al'tman M.S. *Dostoevskiy. Po vekham imen* [Dostoevsky. By name milestones]. Saratov: Izd-vo Saratov. un-ta, 1975. 280 p. URL: https://vk.com/doc8157_437134930?hash=15dc471dc267efe00c (accessed: 06.07.2020). (In Russian).
3. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. M.: Sov. Rossiya, 1979. 320 p. (In Russian).
4. Bakhtin M.M. *Epos i roman* [Epic and novel]. SPb.: Azbuka, 2000. 304 p. (In Russian).
5. Belov S.V. *Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie»: Kommentariy* [Roman F.M. Dostoevsky «Crime and Punishment»: Commentary]. L.: Prosvshchenie, 1979. 240 p. (In Russian).
6. Vatsuro V.E. *Rannaya lirika Lermontova i poeticheskaya traditsiya 20-kh godov* [Lermontov's early lyric poetry and the poetic tradition of the 1920 s] // Russkaya literatura. 1964. №3. Pp. 46-56. (In Russian).
7. Vinogradov V.V. *Stil' prozy Lermontova* [Lermontov's prose style] // Literaturnoe nasledstvo [Literary heritage]. M.: Izd- vo AN SSSR, 1941. T.43-44. M.Yu. Lermontov. I. Pp. 517-628. (In Russian).
8. Grossman L.P. *Poetika Dostoevskogo* [Poetics of Dostoevsky]. M.: GAKhN, 1925. 188 p. (In Russian).
9. Dostoevskiy F.M. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment] // Dostoevskiy F.M. *Sobranie sochineniy: v 15 t.* [Collected Works: in 15 volumes]. L.: Nauka, 1989. T. 5. 575 p. (In Russian).
10. Evnin F.I. «*Zhivopis'*» *Dostoevskogo* [Dostoevsky's Painting] // *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka.* 1959. T. XVIII. Vyp. 2. Pp. 131-148. (In Russian).
11. Ivanov Vyach. *Dostoevskiy i roman-tragediya* [Dostoevsky and the novel-tragedy] // *O Dostoevskom: Tvorchestvo Dostoevskogo v russkoy mysli 1881-1931 godov* [About Dostoevsky: Dostoevsky's work in Russian thought in 1881-1931] / sost. V.M. Borisov, A.B. Roginskiy. M.: Kniga. 1990. Pp. 164-192. (In Russian).
12. Kasatkina T. *Syyashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyy obraz v proizvedeniyakh F.M. Dostoevskogo* [Sacred in everyday life: Two-part image in the works of F. M. Dostoevsky]. M.: IMLI RAN, 2015. 528 p. (In Russian).
13. Kovalevskaya E.A. *Rembrandt Kharmens van Reyn* [Rembrandt Harmenszoon van Rijn] // *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopedia]. M.: Sov. entsiklopediya, 1981. P. 465. (In Russian).
14. Medkova E. *Svet i t'ma* [Light and darkness] // *Iskusstvo.* 2007. № 11. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200701114> (accessed: 11.02.2020). (In Russian)
15. Meyer G. *Svet v nochi (o «Prestuplenii i nakazanii»)*. *Opyt medlennogo chteniya* [Light in the night (on «Crime and Punishment»). Slow reading experience]. [Frankfurt / Main]: Posev, 1967. 517 p. (In Russian).
16. Pankratova M.N. *Poetika sveta i t'my i tvorchestve F. M. Dostoevskogo: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01* [Poetics of light and darkness in the works of F.M. Dostoevsky: author. dis. ... cand. philol. sciences: 10.01.01];

- Mosk. gos. un-t im. M.V. Lomonosova. M., 2007. 29 p. // URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-sveta-i-tmy-v-tvorchestve-fm-dostoevskogo> (accessed: 01.02.2020). (In Russian).
17. Pakhomov N.P. *Zhivopisnoe nasledie Lermontova* [Lermontov's picturesque heritage] // *Lermontovskaya entsiklopediya* [Lermontov Encyclopedia]. M.: Sov. entsiklopediya, 1981. Pp.163-169. (In Russian).
 18. Pereverzev V.F. *Tvorchestvo Dostoevskogo* [Creativity of Dostoevsky] // Pereverzev V.F. *U istokov russkogo realizma* [At the origins of Russian realism]. M.: Sovremennik, 1989. Pp. 455-662. (In Russian).
 19. Razinov Yu.A. *Simvolika perekrestka* [Symbols of the crossroads] // *Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii. Seriya «Filosofiya. Filologiya»*. 2010. № 1 (7). Pp. 123-130. (In Russian).
 20. Seleznev Yu.I. *V mire Dostoevskogo* [In the world of Dostoevsky]. M.: Sovremennik, 1980. 375 p. (In Russian).
 21. Solov'ev S.M. *Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [Graphic means in the works of F.M. Dostoevsky]. M.: Sov. pisatel', 1979. 352 p. (In Russian).
 22. Tarasova N.A. *Khristianskaya tema v romane «Prestuplenie i nakazanie» F.M. Dostoevskogo: problemy izucheniya: monografiya* [Christian theme in the novel «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky: problems of study: monograph]. M.: Kvadriga, 2015. 192 p. (In Russian).
 23. Tikhomirov B.N. «Lazar'! gryadi von...». *Roman F.M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v sovremennom prochtenii: Kniga-kommentariy* [«Lazar! come out ... ». F.M. Dostoevsky's novel «Crime and Punishment» in a modern reading: Book-commentary]. 2-e izd, ispr. i dop. SPb.: «Serebryanny vek», 2016. 560 p. (In Russian).
 24. Toporov V.N. *Peterburgskiy tekst* [Petersburg text]. M.: Nauka, 2009. 820 p. (In Russian).
 25. Tresidder Dzh. *Slovar' simvolov / per. s angl. S. Pal'ko* [Dictionary of symbols / per. from English S. Palko]. M.: FAIR-PRESS, 2001. 448 p. (In Russian).
 26. Fridlender G.M. *Realizm Dostoevskogo* [Realism of Dostoevsky]. M.; L.: Nauka, 1964. 404 p. (In Russian).
 27. Tsveyg S. *Dostoevskiy* [Dostoevsky] // Tsveyg S. *Tri mastera. Triumf i tragediya Erazma Rotterdamskogo* [Three Masters. Triumph and tragedy of Erasmus of Rotterdam]. M.: Respublika, 1992. Pp. 62-156. (In Russian).
 28. Eykhenbaum B.M. *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoy otsenki* [Lermontov. Experience of historical and literary evaluation] // Eykhenbaum B.M. *O literature: raboty raznykh let* [About literature: works of different years]. M.: Sov. pisatel', 1987. Pp. 140-286. (In Russian).

Received 16.06.2020

Yermolenko S.I., Doctor of Philology, Professor

E-mail: ermolenko-1@mail.ru

Kadushina O.I., Master's student in Institute of Philology and Intercultural Communication,

E-mail: olga.kadushina@mail.ru

Ural State Pedagogical University

26, Kosmonavtov Ave., Yekaterinburg, Russia, 620017