

13. Сорокин Ю.А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 180–186.

14. Шубина Н.Л. Невербальная семиотика печатного текста как область лингвистического знания / Н.Л. Шубина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. – 2009. – № 97. – С. 184–191.

15. Шулова Я.А. Кинематографичность «Москвы Андрея Белого» / Я.А. Шулова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – 2012. – №5. – С. 94–98.

16. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

17. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – М.: Ad Marginem, 2000. – 288 с.

ВИЗУАЛЬНАЯ ДОМИНАНТА СТИЛЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Ермилова Галина Георгиевна

доктор филологических наук, профессор

Ивановского государственного университета, Россия, г. Иваново

e-mail: ermilova-galina@mail.ru

Аннотация. В статье с использованием герменевтического метода анализируется иконографическая доминанта стиля романа «Идиот». Привлекаются «словесные иконы», созданные Мышкиным, Терентьевым. Доказывается вывод о важности визуальной картины мира в творчестве Достоевского.

Ключевые слова: визуальность, словесная икона, картина, эзотерика, инициация.

О. Павел Флоренский в «Философской антропологии» рассуждает о двух преобладающих типах восприятия, свойственных человеку: вербальном и визуальном, о *слухе* и *зрении*. Приведем объемную цитату, имеющую самое непосредственное отношение к занимающей нас теме: «То, что дается зрением, объективно по преимуществу. С наибольшею самодовлеемой четкостью стоят пред духом образы *зримые*. То, что созерцается глазом, оценивает-

ся как данное ему, как откровение, как открываемое. (...) Напротив, воспринимаемое слухом – по преимуществу *субъективно*. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность. Звуком течет в ухо внутренний отклик на даваемое извне, – звуком откликается на явления мира внутреннее существо бытия, и приходя к нам, в нас втекая, этот звук, этот отклик течет именно как внутренний. Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно *его, им* думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. (...) *Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа*» [9, с. 34–35]. Выделенные курсивом заключительные слова просятся на роль эпиграфа.

Говорить о визуальной доминанте стиля Достоевского до недавнего времени было не принято, т. к. еще со времен философско-религиозной критики рубежа XIX–XX вв. утвердилось представление о «дематериализации» предметного мира в романах писателя. Писал об этом Д.С. Мережковский в своей широко известной книге «Толстой и Достоевский. Вечные спутники», наиболее радикально Ф. Степун, поставивший вопрос: почему читатель не замечает тщательно выписанных в романах писателя бытовых деталей и ответивший на него следующим образом: «Да, Достоевский тщательно одевает, «костюмирует», действующих лиц своих романов, но вселяя в них, во всех, в светлых и смрадных, предельно взволнованные души и идейную одержимость, он огнем этих душ и идей как бы совлекает со своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы» [8, с. 335]. Нетрудно заметить в этом суждении как его субъективную (удивившись обилию бытовых подробностей в театральной постановке «Бесов» Художественным театром, он проверил их соответствие тексту романа и с недоумением обнаружил почти педантичную точность режиссерского решения), так и объективную предопределенность (отражение широко бытовавших на рубеже веков гностических идей, с присущей им идеей развоплощения материи, ее «погашении» во имя духовной «наиреальнейшей реальности»). Очевидна и негативная реакция Ф. Степуна и его единомышленников на позитивистско-материали-

стические прочтения русской классики, доминировавшие в критике XIX века. Уместно вспомнить в этой связи и эпатазирующее высказывание В. Розанова о том, что наша литература за последние пятьдесят лет – это история изнасилования России нигилистами.

Все это позволяет с недоверием отнестись к широко распространенному представлению о незаинтересованности автора «великого пятикнижия» визуальным миром, к предпринятому Д. Мережковским резкому противопоставлению Достоевского «провидца духа» Л. Толстому – «провидцу плоти».

Возьмем для подтверждения нашего мнения самый репрезентативный с точки зрения визуальности роман «Идиот». В нем поразительно много реальных и словесных картин, авторами которых являются многочисленные герои и сам автор романа. А.Б. Криницы насчитал в нем пять картин («так много, как нигде более у Достоевского») – портрет Настасьи Филипповны, портрет отца Рогожина, картина Г. Гольбейна «Мертвый Христос» и две словесные картины, созданные Мышкиным (лицо приговоренного к смертной казни и ощущения помилованного политического преступника) и Настасьей Филипповной (Христос и дитя). Кроме реальных и словесных картин, им же отмечены многочисленные видения, укрупняющие и углубляющие визуальную картину художественного мира романа. Тот же автор справедливо указал на повышенную философско-эстетическую функцию взгляда («Зрительное восприятие действительности героями «Идиота» интенсивно до неправдоподобия» – [7, с. 172]) и важность открытия романа темой живописи.

Напомним: в гостиной Епанчиных, куда прибыл из Швейцарии князь Мышкин, завязывается разговор о выборе сюжета для картины художницы-любительницы Аделаиды. Мышкин предлагает ей просто «взглянуть и писать», на что она отвечает: «Взглянуть не умею» [3; 8, с. 50]. А вот князь, оказывается, умеет глядеть, чему он «за границей выучился», где он, по его признанию, «почти все время был очень счастлив» [3; 8, с. 50]. Удивительное признание! Каким непостижимым образом связано умение «глядеть» и «быть счастливым»? Или по-другому, что же увидел князь (именно в Швейцарии!), чего не видят *все* остальные герои романа? Среди них нет счастливых.

Для ответа на этот вопрос следует обратить внимание на *все*, созданные князем словесные картины, попытаться обнаружить присутствие в них некоторых деталей, отсутствующих в сюжетно близких картинах, создаваемых другими героями.

Нам уже пришлось писать о Мышкине – инициатическом герое [4, с. 112–167]. Первую стадию инициации («малые мистерии») он прошел в Швейцарии, о чем свидетельствует его горнее видение, которое трижды воспроизводится в романе. Там, «посреди горы», ему открылись «миры иные», в беспредельной горизонтальной дали он увидел Новый град, ассоциирующийся с апокалиптическим Новым Иерусалимом, там он понял, что «времени больше не будет», там из мычащего идиота он превратился в лучезарную личность (в туманный тусклый Петербург ранним ноябрьским утром он принес луч солнца; Ипполит, расставаясь с жизнью, хочет с Солнцем проститься и с князем, в котором он впервые Человека увидел). О первой стадии инициации А. Дугин пишет следующее: «Инициация имеет сложную структуру и несколько этапов. Но уже с самого начала инициатический путь ориентирован весьма особо и отличен от экзотерического пути. Человек, избирающий инициацию, сразу вовлекается в особую реальность, сопряженную с гораздо большим риском, чем существование профанов и экзотериков. Для того чтобы реально изменить качество своей природы, необходимо подвергнуть собственную индивидуальность радикальной и опасной трансформации, сопоставимой с таким пограничным явлением, как физическая смерть». Инициатическая смерть – умерщвление «ветхого человека», через нее, и только через нее, происходит «новое рождение», «рождение сверху», «второе рождение». Это переход от состояния «падшего Адама» к состоянию «Первого Адама», райского, пребывающего по ту сторону грехопадения. «Такая инициатическая смерть, – пишет А. Дугин, – сопоставима с безумием, потерей рассудка» [4, с. 107]. Цель «малых мистерий» – достижение центра Рая.

Эпилептические припадки Мышкина, его опытное знание пяти минут смертной муки приговоренного к казни человека и есть его путь совлечения с себя «Ветхого Адама», его крещение «огнем и духом». Его рассказы о смерти, о последних мгновениях жизни – не что иное, как передача этого опыта.

В швейцарском видении («Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне все мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь...») [3; 8, с. 50–51]) и двух его «картинах» о приговоренных к смертной казни (вот мысли приговоренного к смерти в последние минуты на эшафоте: «Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от этих лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними...») – [3; 8, с. 52]) присутствует сквозная иконографическая деталь. На заднем плане икон часто изображаются две горы, иногда одна из них замещается городом или храмом. То, что происходит между двух гор, – есть мистерия Божественного рождения, вочеловечивания Бога, открытие дороги к обожению человека. Одна гора (или город, храм) символизирует Полюс Мира, Центр, другая – космическую, природную первоматерию, подлежащую преобразению в процессе духовного делания, перехода от естественного состояния к сверхъестественному, от тварного к нетварному [4, с. 107]. В видении Мышкина эта иконографическая деталь присутствует. В рассказах о смерти она тоже достаточно прозрачна, особенно в контексте ассоциативных соответствий и переключек между ними и швейцарским видением. Эшафот, храм, крест, присутствующие в них, и есть символы двух иконографических гор, только хаос космической неодухотворенной первоматерии получает здесь устрашающе безобразную форму. (Вот вторая словесная картина о смертной казни: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот

с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и – *всё знает*. Крест и голова – вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз внизу, – всё это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина» [3; 8, с. 56]).

Символику гильотины (в «Идиоте» ее инвариант – нож) Р. Генон возводит к масонской символике, в которой присутствует остроконечный кубический камень с присоединенной к нему секирой (топором), удерживающей равновесие на самой вершине пирамиды, которая, в свою очередь, «часто рассматривается как олицетворение вершины духовной или инициатической иерархии. Такая позиция <...> обозначает наивысшее духовное могущество, действующее в мире» [2, с. 139]. Гильотина, нож, топор становятся символическим обозначением смертоносного орудия «князя мира сего», в «Идиоте» – материализованного полюса зла. Мертвенная бледность Рогожина, Настасьи Филипповны, Гани Иволгина восходит к этой символике. Неудержимая потребность Гани «достоять до конца у своего позорного столба» [3; 8, с. 132] как бы восстанавливает ситуацию эшафота и гильотины в сцене именин Настасьи Филипповны; кровать Ипполита – тот же эшафот, в иконографическом варианте – гора, символизирующая недухотворенную природу.

В «иконологии» Ипполита (его визуальную интерпретацию гольбейновского «Мертвого Христа» можно воспринять как своеобразную «антиикону») отсутствует вторая гора (город, храм), потому-то в его «картине» «Снятие с креста» недухотворенная природа полонила все пространство, подчинив своей воле то, что выше всей природы, то, ради чего она создавалась, – Христа. Природа мерещилась ему то «в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя» (первоматерия, хаос), то «в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо» (гильотина) [3; 8, с. 339].

Два рассказа Мышкина о смертной казни выступают по отношению к подобным же ситуациям, создаваемым уже самими героями, как своеобразный «прасюжет», который по-разному ими редуцируется. Общее во всех этих редукциях – отсутствие «второй

горы». Этот изъясн делает практически неисполнимым образование того метафизического поля, в «напряжении» которого только и возможно преобразование души, восхождение ее от тварного к нетварному, то преобразование, которое совершилось с Мышкиным в Швейцарии, когда он остался «один посредине горы» в полном уединении, при страшной тишине, лицом к лицу с Высшим.

Инициатическую смерть пережил помилованный политический преступник, которого автор «Идиота» наградил собственным экзистенциальным опытом. Но эта «смерть» стала ступенью восхождения в новую жизнь потому, что в нарисованной Мышкиным «иконе» отсутствует отмеченный выше изъясн: одна гора (эшафот) соположна здесь другой (вершина собора с позолоченною, сияющею на солнце крышею, разбегающимися от нее «ассистными» лучами). Эти солнечные лучи казались герою его *новой природою*, с которой он «через три минуты как-нибудь сольется» [3; 8, с. 52]. Р. Генон пишет о взаимоуподоблении в традиционных доктринах солнца и сердца как Центра Мира. Солнце-сердце излучает свет, поэтому изображение *лучистого сердца* является одним из самых древних, оно традиционно относится к тем временам, когда ум еще соотносился с сердцем. Р. Генон противопоставляет древнюю символику лучистого сердца сравнительно новой символической *пылающего сердца*, которая связана с идеями, соотносящимися с сердцем всего лишь с чувствами. В христианской символической, по его утверждению, самые древние изображения Сердца Иисусова принадлежат к типу лучистого сердца [2, с. 139]. В сверкающих солнечных лучах, от которых герой рассказа Мышкина не может оторвать глаз, просвечивает древнейшая эзотерическая символика лучистого сердца, Сердца Иисусова, с ним-то он и готов слиться, оно-то и есть его «новая природа» [2, с. 441].

Есть основания говорить об иконографической стилистике как сцены швейцарского видения Мышкина, так и его рассказа о помилованном преступнике. И.К. Языкова «главным героем» иконы считает свет: «... Пульсация света составляет жизнь иконы» [10, с. 30]. Свет в иконе пронизывает все, икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного света. Иконографическая мандорла (исходящее от всего тела Христа сияние) – визуальное воплощение лучистого сердца; его отблеск – в «лучистых» глазах странника Ма-

кара Долгорукова, в «сияющих глазах» воскресшего во сне Алеши Карамазова старца Зосимы.

Молчание, тишина «инициатических» сцен указывают на реализацию в них трансцендентных уровней, относящихся к Божественной нетварной реальности, которая открылась Деве Марии в молчании и умозрении Святая святых, Христу – в его сорокадневном уединении, в «молении о чаше» в Гефсиманском саду. В молчании – сакральная изначальность непроявленного Творения, предшествование тишины звуку.

П. Флоренский в названной в начале статьи работе пришел, по всей видимости, к гипотетическому выводу: «“Католики”, т. е. католичествующие, – люди зрительного типа, а “протестанты”, т. е. протестанствующие, – слухового. Православие же есть гармония, гармоническое равновесие того и другого, зрительного и слухового типа» [9, с. 38]. Прделанный нами анализ может служить подтверждением этой гипотезы: в «Идиоте» – гармония «зрительного и слухового типа», визуальное и вербальное начала гармонируют в этом тексте.

Распространенное сегодня представление о том, что «Идиот» завершается «семифигурной композицией иконы «Положение во гроб» [6, с. 263], в которой Мышкин воссоздает Гольбейновского мертвого Христа, может быть подвергнуто сомнению: в финале романа, как мы пытались это показать, воссоздана «картина» Ипполита Терентьева, а не «иконотворчество» князя Мышкина, «эхо» «слова и дела» которого не исчезают бесследно на последних страницах романа.

Литература

1. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике / Б.П. Вышеславцев // Вопросы философии. – 1990. – №4 – С. 58–91. О сердце в христианской мистике он писал: «...Сердце на религиозном языке есть нечто очень точное, можно сказать, математически точное, как центр круга, из которого могут исходить бесконечно многие радиусы, или световой центр, из которого могут исходить бесконечно разнообразные лучи». «В Евангелии очень ясно выражено, что сердце есть орган религии, орган, при помощи которого мы созерцаем Божество: «Блаженны чистии сердцем, яко тии Бога узрят».

2. Генон Р. Символы священной науки / Р. Генон / пер. с франц. Н. Тирос. – М.: Беловодье, 1997. – 480 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972–1990.
4. Дугин А. Метафизика Благой Вести (Православный эзотеризм) / А. Дугин. – М.: Арктогея, 1996. – 209 с.
5. Ермилова Г.Г. От Гоголя до Набокова: Статьи о русской литературе / Г.Г. Ермилова. – Иваново: ИвГУ, 2007. – 253 с.
6. Касаткина Т.А. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т.А. Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с.
7. Криницын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» / А.Б. Криницын // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 170–206.
8. Степун Ф.А. Мирозерцание Достоевского / Ф.А. Степун // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: сб. статей. – М.: Книга, 1990. – С. 332–351.
9. Флоренский, П.А. У водораздела мысли / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 446 с.
10. Языкова И.К. Богословие иконы: учеб. пособие / И.К. Языкова. – М.: Общедоступный православный университет, 1995. – 62 с.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Капустина Разина Зуфаровна

*кандидат филологических наук, доцент, Израиль, г. Беэр-Шева
e-mail: razina50@mail.ru*

Шамарова Гульсина Барыевна

*кандидат филологических наук, доцент, Набережночелнинский
институт Казанского (Приволжского) федерального
университета, Россия, г. Набережные Челны
e-mail: gshamarova@bk.ru*

Аннотация. Цель нашей работы – показать тесную связь языка и культуры в межкультурной коммуникации. Для решения данной задачи нами дана характеристика процесса межкультурной коммуникации, уде-