

Гербут Татьяна Константиновна,  
Студент, СКФУ  
Gerbut Tatiana Konstantinovna  
North-Caucasus Federal University

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ «ЦВЕТА» И «СВЕТА»  
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»  
THE ARTISTIC FUNCTIONS OF "COLOR" AND "LIGHT"  
IN F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE IDIOT"

**Аннотация.** В статье рассматривается использование элементов цвета и света в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» как инструмент поэтики, формирующий смысловой и эмоциональный спектр произведения.

**Abstract.** The article examines the use of color and light in F.M. Dostoevsky's novel "The Idiot" as a poetic tool that shapes the semantic and emotional spectrum of the work.

**Ключевые слова:** Цвет, свет, тьма, образ, оппозиция, художественный язык.

**Keywords:** Color, light, darkness, image, opposition, artistic language.

В классической традиции русского реализма XIX века цвет и свет, как правило, выполняли следующие функции:

- 1) Конкретизация бытовой обстановки;
- 2) Создание психологического фона;
- 3) Усиление эмоциональности.

Однако в художественной системе Ф.М. Достоевского эти элементы претерпевают трансформацию, становясь компонентами его уникального поэтического языка. У Достоевского цвет и свет освобождаются от чисто описательных задач и обретают статус детали, способной содержать в себе целые пласты философского, психологического и символического смысла. Этот переход от бытовизма к символичности составляет одну из основополагающих черт его творческого метода, определяемого самим писателем как «реализм в высшем смысле» [1]. Такой реализм не ограничивается правдоподобием внешних форм, но ставит своей основной целью раскрытие основ жизни человека в любом ее характере – позитивном или негативном. Образы становятся для писателя ключевым инструментом такой реалистической демонстрации.

А.Ф. Лосев определял символ в реалистическом искусстве как такую образную форму, где «образ и смысл абсолютно тождественны друг другу, но при этом смысл не перестает быть смыслом, а образ – образом» [2]. Это тождество визуального элемента и духовного содержания образует ядро поэтики Достоевского. Отдельные цветовые и световые детали в его тексте не являются метафорами или сравнениями, где форма условно указывает на отдельное значение – они и есть непосредственные явления смысла.

Следует сказать и о оппозициях, которые Достоевский внедряет в свои произведения. В.Н. Топоров, анализируя архаичные основы поэтики писателя, показал, что его мир организуется через систему взаимоисключающих и одновременно взаимопритягивающихся полюсов: святость/грех, вера/безверие, чистота/порок [3]. Цвет и свет становятся первичными элементами для визуального воплощения этих оппозиций. Наиболее фундаментальной из них является оппозиция Свет – Тьма. Однако у Достоевского она редко описывает физическое освещение; это, прежде всего, категории духовного и нравственного порядка. Свет ассоциируется с откровением, истиной, благодатью, чистым сознанием («белый свет» в предчувствии припадка князя Мышкина), тогда как тьма – со страстью, смятением, греховным помрачением, смертью. Эта оппозиция пронизывает все уровни текста, от организации пространства (светлые, наполненные воздухом комнаты и темные, душные коридоры и углы) до структуры образов героев.



Цвето-световая система романа Ф.М. Достоевского «Идиот» функционирует не как хаотичный набор визуальных впечатлений, а как стройный, иерархизированный художественный код, в котором каждый элемент занимает отведенное ему место в общей системе смыслообразования. Эта система выстраивается по нескольким ключевым принципам, образуя устойчивые комплексы и оппозиции, которые формируют в романе его символическое пространство и психологическую атмосферу. Следует отметить, что структурная организация цвето-световой палитры в романе не ограничивается статичным набором оппозиций, но раскрывается в их динамическом взаимодействии и соподчинении. Эта система обладает внутренней драматургией, где каждый принцип выполняет строго определенную роль в развитии центрального. Анализ данной структуры позволяет выявить не просто символические значения, но и художественное взаимодействие, в ходе которой соединение цвета и света порождает качественно новые смыслы, недоступные каждому элементу в отдельности.

Функциональное взаимодействие света и тьмы в романе носит динамический характер и составляет основу сюжетного напряжения. Мышкин, как носитель света, активно вторгается в темные миры других героев, пытаясь их озарять. Его свет действует отрезвляюще, что особенно заметно в сценах с Ганей Иволгиным или в истории спасения Мари. Однако столкновение с комплексом страстей, олицетворяемым Рогожиным и Настасьей Филипповной, приводит не к победе света, а к его трагическому преломлению и, в конечном счете, угасанию. Сам князь ощущает эту опасность, чувствуя, как его собственная душа заражается окружающим мраком. Его попытка спасти Настасью Филипповну – это попытка вывести ее к свету, но она сама оказывается связана с темным началом, что символизируется ее постоянным возвращением в мрак рогожинского дома.

Символична финальная сцена у тела убитой Настасьи Филипповны. Два героя – князь и Рогожин – оказываются вместе в комнате, залитой холодным светом утра. Но свет этот не несет очищения или ясности: *«Было уже совсем светло... Свет пронизывал всю комнату»* [4]. Он беспощаден, он лишь до конца обнажает свершившуюся трагедию и безумие. Рогожин, поглощенный тьмой своего поступка, находится в бреду; Мышкин, чей внутренний свет не смог предотвратить катастрофу, впадает в окончательное помрачение рассудка. *«Свет утра, пробивающийся в комнату, – здесь выполняет функцию не животворящего начала, а скорее приговора. Он освещает итог: тьма страсти не была преодолена, но поглотила и светлую душу, и саму себя, оставив после себя лишь мертвенную пустоту»* [3]. Тьма, однако, не торжествует – она сама себя уничтожает, и итогом становится не победа, а всеобщая катастрофа.

Важным аспектом является противопоставление света искусственного (лампада, свеча, огонь камина) и естественного (солнце, лунный свет, свет неба). Мир страстей и социальных условностей преимущественно существует при искусственном освещении, которое искажает, а не проясняет сущности. Яркий пример – описание вечера у Епанчиных, где *«люстры и канделябры были зажжены»* [4], создавая ослепительный, но холодный и формальный блеск, под которым скрываются напряжение, интриги и лицемерие. Напротив, моменты искренности, прозрения или глубокого страдания часто связаны с естественным светом или его отсутствием (утро после убийства, сумерки исповеди). Даже внутренний свет Мышкина, описанный в момент ауры, – это свет *«как бы солнечный»*, то есть метафорически уподобленный наивысшей форме естественного света [4]. Это противопоставление подчеркивает разрыв между подлинным, живым и искусственным, искаженное жизнью общества.

Если свет и тьма в романе освещают духовное противостояние, то его цветовая палитра прорисовывает конкретные судьбы, психологические состояния и материальную среду, в которой разворачивается драма. Цвет становится активным семиотическим кодом, маркирующим внутреннюю сущность персонажа, заряжающим пространство определенной энергетикой и создающим лейтмотивные связи между сценами и образами. Анализ цветовой семантики позволяет выявить, как через визуальные детали конструируются глубинные характеристики мира романа.



Цветовая динамика образа Настасьи Филипповны представляет собой наиболее сложную и драматичную эволюцию. Ее появление строится на контрасте и вариациях ограниченной, но насыщенной палитры. На портрете, увиденном Мышкиным, она изображена «в черном шелковом платье... волосы... темно-каштановые» [4]. Это первое впечатление от ее красоты уже окрашено в траурные тона. Однако ее реальное явление в доме Иволгиных усиливает этот контраст: «На ней было темно-синее... бархатное... пальто, на голове... черная шелковая косынка» [4]. Этот черно-золотой комплекс, как отмечает К.А. Степанян, является «формулой ее личности: гордая, вызывающая красота, сознательно облекающая себя в траур по собственной опозоренной жизни» [5]. Кульминацией цветовой драмы становится сцена ее рождения, где она, бросив в камин сторублевые ассигнации, одета в роскошное «белое шелковое... платье» [4]. Белый цвет здесь – не символ невинности, а жест отчаянной, театральной самопрезентации, вызова миру, попытка надеть маску невесты. Багровый отблеск огня, пожирающего деньги, падает на это белое платье, визуализируя внутренний пожар страсти, гордости и саморазрушения. Ее финальный исход – возвращение в черное (одежда) и кроваво-багровое (смерть) завершает эту трагическую цветовую дугу от «черной» красоты через «белое» безумие к «багровому» концу.

Помимо характеристики главных героев, цветовая палитра выполняет в романе важную социально-диагностическую функцию, разоблачая ложь, тщеславие и духовную пустоту персонажей второго плана. Ярким примером служит колористика вечера у Епанчиных, где доминируют искусственные, броские цвета, подчеркивающие неестественность и напряженность происходящего. Описывая общество, Достоевский использует цвета, лишённые глубины и смысла: «дамы были в светлых платьях» [4], общее впечатление – это пестрота и блеск, лишённые внутреннего содержания. Этот «светский» цветовой шум контрастирует с ахроматической или мрачной гаммой, связанной с персонажами, погруженными в подлинные драмы. Особенно показательна фигура Гани Иволгина. Его стремление войти в высший свет, его корыстный расчет маркируются через неустойчивость его цветового образа: он пытается соответствовать яркому, «цветному» миру, но его истинная сущность проявляется в болезненной желтизне лица и в том «зеленом» оттенке, который приобретает его лицо в контексте денежных махинаций и унижений. Как отмечает В.Е. Ветловская, «цвет у Достоевского часто становится индикатором “фальшивой монеты”»: то, что блестит и пестрит, чаще всего оказывается пустым или лживым, в то время как подлинные чувства и страдания тяготеют к “немым”, ахроматическим или темным тонам» [6].

Цвет в романе не статичен, его изменения фиксируют ключевые повороты в судьбах героев и в развитии конфликтов. Исчезновение ярких красок, выцветание, переход к мрачным тонам часто предвещает катастрофу. Так, в финальных сценах романа цветовая насыщенность резко падает, уступая место блеклым, пепельным или темным тонам, что соответствует общему итогу – духовной и физической смерти. С другой стороны, редкие, но важные вспышки чистого цвета (например, в описании природы Швейцарии в рассказах Мышкина) служат напоминанием об утраченном или недостижимом идеале гармонии. Динамика цветового лейтмотива Настасьи Филипповны (от черного к белому и вновь к черному и багровому) является не просто сменой нарядов, а точной визуальной хроникой ее метаний между гордыней и смирением, вызовом и отчаянием, жизнью и смертью. Цвет, следовательно, дополняет и усиливает вербальный текст.

Таким образом, цвет и свет в романе выступают в качестве универсального художественного языка, на котором Достоевский говорит о проблемах веры и безверия, красоты и порока, духовного идеала и его трагической невоплотимости в мире. Их взаимодействие создает не просто образную систему, а особую хромато-световую реальность, которая является неотъемлемой и равноправной составляющей поэтики романа, без учета которой невозможно полное понимание художественного своеобразия



**Список литературы:**

1. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя 1881 / Ф.М. Достоевский // Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990. – Т. 27. – 320 с.
2. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 367 с.
3. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
4. Достоевский, Ф.М. Идиот / Ф.М. Достоевский // Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990. – Т. 8. – 511 с.
5. Степанян, К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского / К.А. Степанян. – СПб.: Крига, 2005. – 400 с.
6. Ветловская, В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы» / В.Е. Ветловская. – Л.: Наука, 1978. – 200 с

