Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (34), 2026.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0+655.533
ББК 83.3(2Рос=Рус)+85.8стд1-415.75
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-113-138
https://elibrary.ru/TCKLXG

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2026. Галина Боева
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Санкт-Петербург, Россия

Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в иллюстрации

© 2026. Galina N. Boeva
St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Saint Petersburg, Russia

The Reception of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in Illustration

Информация об авторе: Галина Николаевна Боева, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Институт бизнес-коммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Б. Морская, д. 18, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-6021-3687
E-mail: g_boeva@rambler.ru

Аннотация: В статье прослеживается история иллюстрирования романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в связи с достоевсковедческим дискурсом и традициями отечественной книжной графики. Обнаруживается несовпадение визуальной и литературно-критической интерпретации романа современниками: первые иллюстраторы (П. Федотов, П. Боклевский, М. Клодт) воспринимают его в контексте натуральной школы, игнорируя метафизический уровень произведения и оставаясь в плену сюжетности. Попытки воспользоваться новыми стилевыми средствами для адекватного отражения художественного мира романа предпринимаются в импрессионистских работах И. Грабаря, черно-белой графике М. Добужинского. По мере освоения наследия Достоевского религиозно-философской мыслью (Н. Бердяев, В. Розанов,

Вяч. Иванов и др.) рецепция романа художниками становится все более эстетически разнообразной. В статье фиксируются основные этапы визуального воплощения романа в связи с динамикой социокультурной ситуации и возможностями нового художественного языка (Э. Неизвестный, М. Шемякин и др.) вплоть до современности. Показывается, что на первых этапах иллюстрирования текста преобладает перенос семантических мотивов — репрезентация сюжетности и нарративности, а по мере постижения художественного мира писателя и проникновения в его поэтику практикуется перевод конструктивных принципов из прозы в графику и живопись. Наконец, современный эстетический плюрализм иллюстраторов романа связывается с активизацией рецептивной оптики литературоведения и повышением роли читателя в интерпретации текста, вплоть до фикрайтерского «соучастия». В теоретическом плане статья опирается на идеи Ю.Н. Тынянова и типологию интермедиальных корреляций О. Ханзен-Лёве. Научная новизна исследования определяется предпринимаемой в нем попыткой проблематизировать роль иллюстрации в рецепции произведения словесности.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», иллюстрация, графика, живопись, литература, рецепция, интермедиальность

Для цитирования: *Боева Г.Н.* Рецепция романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в иллюстрации // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 2 (34). С. 113–138. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-113-138

Information about the author: Galina N. Boeva, DSc in Philology, Associate Professor, Professor, Department of Advertising and Public Relations, Institute of Business Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, B. Morskaya St., 18, 191186 St. Petersburg, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-6021-3687

E-mail: g_boeva@rambler.ru

Abstract: The article traces the history of the illustration of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* in connection with Dostoevsky scholarship and the tradition of Russian book illustration. The inconsistency between the visual and literary-critical interpretation of the novel by contemporaries is revealed: the first illustrators (P. Fedotov, P. Boklevsky, M. Klodt) perceived it in the context of the natural school, ignoring the metaphysical level of the work and remaining bound to a purely narrative approach. Attempts to use new stylistic means in order to more adequately capture the artistic world of the novel are made in the impressionist works of I. Grabar and the black-and-white graphic works of M. Dobuzhinsky. As Dostoevsky's legacy was mastered by religious and philosophical thought (N. Berdyaev, V. Rozanov, Vyach. Ivanov, etc.), the reception of the novel among artists became increasingly diverse. The article records the main stages of the visual rendering of the novel in connection with the dynamics of the sociocultural situation and the possibilities of a new artistic language (E. Neizvestny, M. Shemyakin, etc.) up to the present day. It is shown that at the first stages of illustrating the text, the transfer of semantic motifs prevails, namely the representation of plot and narrative elements, and as the writer's artistic world is better understood and his poetics more deeply explored, the translation of constructive principles from prose into graphic and painterly form becomes prevalent.

Finally, the modern aesthetic pluralism of the illustrators of the novel is associated with the expansion of literary criticism's interpretive perspectives and an increase in the role of the reader in the interpretation of the text, including the "participatory" dimension of fan fiction writing. Theoretically, the article is based on the ideas of Yu.N. Tynyanov and the typology of intermedial correlations by O. Hansen-Löve. The scientific novelty of the study is determined by its attempt to problematize the role of illustration in the reception of a work of literature.

Keywords: F.M. Dostoevsky, *Crime and Punishment*, illustration, graphics, painting, literature, reception, intermediate

For citation: Boeva, G.N. "The Reception of Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment* in Illustration." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (34), 2026, pp. 113–138. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-2-113-138

Визуальная достоевиана возникла еще при жизни писателя и ныне представляет собой целую вселенную со своими «отцами-основателями» (П. Федотов, П. Боклевский, М. Добужинский), наследуемыми от поколения к поколению художников традициями, излюбленными темами, а также механизмом прочных связей с издательскими и коммеморативными практиками. Причем все вехи этого пути соотносимы как с различными стилевыми эпохами в развитии отечественного искусства и книжного дела, так и с литературоведческими этапами освоения наследия Достоевского и трансформацией его литературной репутации. Поставим себе задачу сопоставить два этих несинхронизированных дискурса и обнаружить некоторые закономерности.

Ограничим необъятную вселенную «Достоевский в живописи и графике» работами, относящимися к роману «Преступление и наказание» (1966), особенно часто вдохновлявшему художников — визуальный ряд иллюстраций к нему отражает максимальное количество авторских стратегий [Гончарова, 2005, с. 248], обусловленных и художественным миром Достоевского, и меняющимися эстетическими приоритетами. По замечанию В.В. Розанова, «"Преступление и наказание" — самое законченное в своей форме и глубокое по содержанию произведение Достоевского, в котором он выразил свой взгляд на природу человека, его назначение и законы, которым он подчинен как личность» [Розанов, 2015, с. 129].

Проблематизируем саму возможность классификации огромного массива иллюстраций к произведениям Достоевского. Самые бесспорные основания для классификации — те, которые можно формализовать: прижизненные и сделанные после смерти писателя, станковые работы «по мотивам» Достоевского и собственно

иллюстрации, живописные и графические (последние преобладают со значительным перевесом), цветные и монохромные, более дифференцированный подход подразумевает учет техники исполнения.

Попытки предложить содержательные классификации менее бесспорны. Например, предлагалось все стратегии иллюстрирования свести к трем основным: простейший «изобразительный комментарий»; истолкование «внутренней сущности словесных образов», подразумевающее запечатление причины или следствия описанных в тексте событий и, таким образом, «творческое претворение всего образного строя литературного произведения средствами изобразительного искусства»; «подлинный синтез слова и изображения» [Подобедова, 1973, с. 7]. Очевидна уязвимость разграничения второго и третьего способа иллюстрирования.

Более убедительна мысль о сосуществовании в визуальном постижении Достоевского двух тенденций, восходящих к традиционной реалистической иллюстрации (Д. Шмаринов, Б. Басов, В. Минаев, В. Горяев и других художники советского и постсоветского периода) и иллюстрации «ассоциативно-метафорической» (Ю. Перевезенцев, Э. Неизвестный, А. Калашников и др.) [Гончарова, 2005], [Степанян, 2022]. К указанным направлениям целесообразно добавить предреалистический этап отражения мира Достоевского в рисунке, связанный с «натуральной школой» (работы Федотова к «Ползункову» в «Иллюстрированном альманахе» (1848), «силуэты» Боклевского и др.).

В самом общем виде, одни иллюстраторы пересказывают и воспроизводят сказанное автором, а другие пытаются, по словам А.Н. Оленина, иллюстратора Г.Р. Державина, «домолвить» или, пользуясь выражением Н.М. Козыревой, автора предисловия к книге-альбому «Иллюстрации к произведениям Достоевского», создать «новую художественную реальность» [Козырева, 2011, с. 10].

Не забудем и мысль Ю.Н. Тынянова о сомнительной ценности любого «истолкования» текста художником и, как следствие, отказ от иллюстрирования за исключением двух случаев: «использования графики как элементов выражения в словесном искусстве» [Тынянов, 1977, с. 316] и второго, все же позволяющего художнику вступать в сотворчество с автором, но не в плане именно «иллюстрирования» и «насильственной», «предметной» связи слова с живописью, а в плане подчинения «принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения» [Тынянов, 1977,

с. 316]. Опровергая представление о том, что существует т. н. «сюжетная» литература, требующая сюжетного же иллюстрирования, Тынянов придерживается значимого для формалистов различения сюжета и фабулы: «иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную» [Тынянов, 1977, с. 318]. Это заключение дает нам теоретическое обоснование для того, чтобы рассматривать дело художника-иллюстратора как особую форму наглядной рецепции произведения.

В рамках статьи будем подразумевать под иллюстрацией все без исключения графические и живописные работы, посвященные роману «Преступление и наказание», независимо от того, станковые они или выполненные специально для книги: позднейшая практика издания Достоевского показала, что они по воле издателя могут оказаться под одной обложкой.

Учитывая сказанное, самым надежным способом упорядочения иллюстративного ряда к Достоевскому может стать хронологический подход, при котором становится наглядной стилевая динамика воплощения художественного мира Достоевского.

Итак, первой иллюстрацией к роману «Преступление и наказание», которую успел за две с половиной недели до смерти лично одобрить писатель, стал рисунок В.И. Порфирьева «Раскольников и мещанин» (1881), выполненный в манере «сюжетного комментирования».

Интересно, что эта графическая зарисовка, хотя и вписывается в традицию иллюстрирования физиологического очерка (максимум внимания к костюму персонажей и минимум психологизма), грешит неточностями. Именно детализация костюма героев в конечном счете оборачивается невнятицей: кто есть кто на этом рисунке? Раскольников в этом эпизоде должен уже быть не в своей циммермановской шляпе, а в картузе, которую его друг шутливо называет «каскеткой», — вместо этого мы видим на голове героя шляпу. И почему так странно выглядит недоедающий изможденный студент, похожий здесь, скорее, на полноватого преуспевающего буржуа в годах? Одобрение Достоевским этой работы («эскиз весьма недурен») говорит, скорее, о низком уровне его ожиданий от визуального воплощения своих образов. (В скобках заметим, что в этом же году Порфирьеву придется запечатлеть и похороны Достоевского.)

Портреты персонажей романа работы П.М. Боклевского, созданные им в 1883 году и опубликованные в разных изданиях много

Илл. 1. Порфирьев В. Раскольников и мещанин. Литография Р. Голике. 1881
Fig. 1. Porfiryev V. Raskolnikov and a tradesman. Lithography by R. Golike. 1881

позднее, также вписываются в традицию «натуральной школы»: они схватывают прежде всего типичность героев, активизируя социально-бытовое и социально-психологическое измерение текста. Кроме того, они вызывают ассоциации с иллюстрациями этого художника к «Мертвым душам» Гоголя, о которых Тынянов заметил: «<...> половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина» [Тынянов, 1977, с. 312]. Как справедливо пишет Н.Г. Гончарова по поводу начального этапа иллюстрирования романа, его «нравственная проблематика часто трактовалась современниками с оглядкой на моралистическую дидактику натуральной

школы» [Гончарова, 2005, с. 16]. Достоевский воспринимался как продолжатель гоголевской традиции, в то время как он уже шел в литературе своей дорогой. Овальные «силуэты» Боклевского, с характерной для его манеры тщательной проработкой деталей, неадекватны взрывному, экстатичному художественному миру Достоевского, населенному героями *в становлении*. Помимо этого, Боклевский привносит в иллюстрируемые образы гротесковую ироничность, близкую к карикатурности, которая была более оправдана применительно к персонажам «Мертвых душ».

Работы М.П. Клодта разных лет (1870-е и 1890-е), формально не иллюстративного, а станкового типа, тоже вписываются в традицию очерковости в духе «натуральной школы». Кроме того, они не свободны от социальных установок передвижников, к товариществу которых принадлежал художник. В этой связи примечателен сам выбор запечатленных сцен из романа, в которых фиксируется бедственное положение нищих обитателей Петербурга: разговор Раскольникова с Мармеладовым в распивочной, возвращение Сони с тридцатью целковыми к Катерине Ивановне. Подобные сцены воссозданы на трех из пятнадцати акварельных картинах, написанных по мотивам романа в начале 1890-х годов Н.Н. Каразиным, баталистом и этнографом. Однако очевидно, что к концу века передвижничество, к которому принадлежал Клодт и в русле которого воспринимался предельно «сюжетный» и «социальный» Каразин, переживало кризис и уже не отвечало духу времени, требовавшего в искусстве «новых форм».

Отдельного комментария заслуживает сцена убийства старухи-процентщицы на одной из картин Каразина, своим гипернатурализмом производящая отталкивающее впечатление. Два десятилетия спустя, после нападения на картину И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года», М.А. Волошин заклеймит предъявленный здесь натурализм как неприемлемую эстетику для воплощения «ужасных» сюжетов. Критик уверен в необходимости катарсической гармонизации изображенного, именно в этой связи вспоминая о Достоевском и вопрошая: «Где же черта, отделяющая Достоевского от уголовного романа, трагедию — от театра ужасов?» [Волошин, 2010, с. 32]. К 1913 году, когда он пишет эти строки, подобные художественные стратегии на фоне модернизма уже начинают восприниматься анахронизмом и переходят в область массового искусства или балансируют «на грани» («леонидандреевщина» [Боева,

2018]). А отделяющую «черту», которую взыскует критик, в следующем, 1914 году найдет Вяч.И. Иванов в своей статье «Достоевский и роман-трагедия», назвав главную особенность художественного мира писателя, сопряженную с катарсисом, — трагедийность.

Итак, вплоть до последнего десятилетия XIX века художники отражали художественный мир романа средствами реализма в его социально-психологическом изводе, т. е. стремительно устаревающей эстетики, не соответствующей поэтике и проблематике Достоевского. Такой же диссонанс между философской глубиной, новаторской поэтикой романов Достоевского и их оценкой обнаруживаем в прижизненной литературной критике. Общее место в рецензиях на роман «Преступление и наказание» сразу после его публикации — констатация психической ненормальности его главного героя («больной», «нервная, повихнувшаяся натура», «сумасшедший», «белогорячечный», «помешанный» и т. п.). Примечателен отзыв одного из рецензентов, который усмотрел в романе недовольство молодым поколением и сделал вывод о том, что «либеральные идеи и естественные науки ведут молодых людей к преступлению, а молодых девиц к проституции», поставив автору в пример литератора г. Клюшникова, в романе «Марево» изобразившего пагубность современной системы воспитания [Гончарова, 2005, с. 165].

Ситуация начинает меняться после смерти писателя, когда одна за другой появляются работы К.Н. Леонтьева, И.Ф. Анненского, В.С. Соловьева, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, в которых с помощью новых мировоззренческих, религиозных и эстетических критериев творчество Достоевского переосмысливается и переоценивается. Эта работа будет продолжена на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до конца 20-х годов XX века.

Однако иллюстрирование продолжает оставаться в плену привычных эстетических трендов и с трудом осваивает новые подходы к Достоевскому. Такая попытка предпринимается в 1894 году: в журнале «Нива» воспроизводится автотипия Шюлера по рисунку И.Э. Грабаря (выступившего под псевдонимом И. Храбров) ко второй главе первой части «Преступления и наказания» «Рассказ Мармеладова». Известно, что в это же время художник создает на материале романа и другие, оставшиеся не опубликованными работы: «Соня в комнате умирающего Мармеладова», «Раскольников на площади».

Илл. 2. Грабарь И.Э. Раскольников на площади. Ок. 1894
Fig. 2. Grabar I.E. Raskolnikov on the square. Ca. 1894

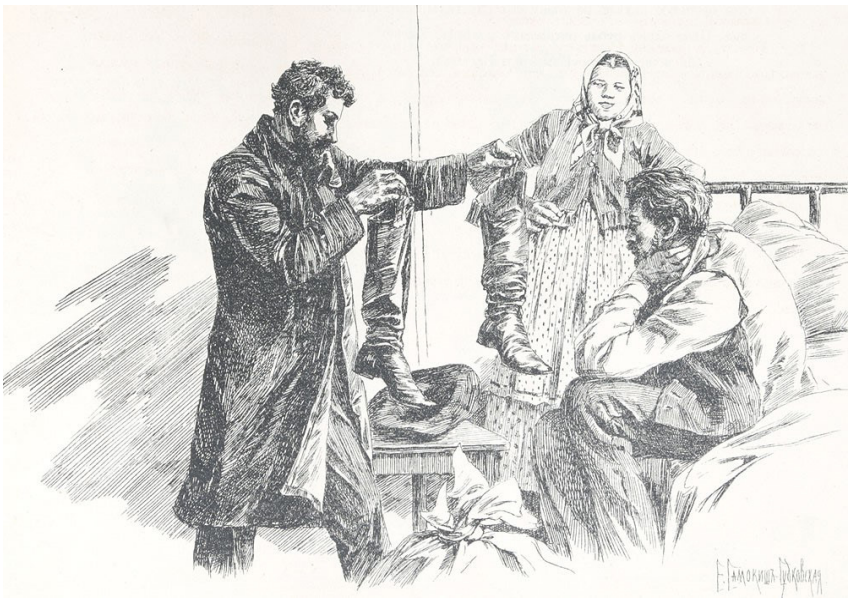
Позже Грабарь уверял, что в это время он еще не был знаком с импрессионизмом как направлением, но этот стиль в его иллюстрациях ощутим. Внешне оставаясь верным «сюжетному» истолкованию романа, художник нащупывает новый изобразительный язык — импрессионизм с элементами символизма. В сцене покаяния Раскольникова на Сенной площади Грабарь являет новаторски аранжированный пейзаж, игнорируя тщательность прорисовки деталей и с помощью небрежных мазков оживляя семантически значимые

составляющие фона: серые дымы вдали, темные фигуры зевак вокруг коленопреклоненного Раскольникова, смутный силуэт храма с куполами и — главное — золотистую полосу света вдали на горизонте, символически предвещающую возрождение. Такое изображение города превращает его из декораций в духе «физиологии города» в полноправное действующее лицо, заставляет всматриваться в него, «расшифровывать» его знаки. Думается, Грабарь был у истоков нового направления, связанного, во-первых, с открытием города как героя романа, а во-вторых, с импрессионистской техникой, соответствующей *неготовости мира* и героев Достоевского, и оставляющей простор для сотворчества читателя. Вскоре, в 20-е годы, назовет роман «неготовым» жанром М.М. Бахтин, давший новое литературоведческое прочтение поэтики Достоевского и теоретически обосновавший то, что пока интуитивно предлагают иллюстраторы в поиске нового языка.

Примечательно, что тогда же, в середине 20-х годов, характеризуя поэтику Достоевского с точки зрения ее живописности, именно как импрессионистскую (хотя и не называя так) опишет ее Л.П. Гроссман: «Рембрандтовское освещение рассказанного жанра изумительно соответствует характеру описаний самого Достоевского. В своих пейзажах, портретах и жанрах он меньше всего колорист. Он всегда оперирует игрой светотеней, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свеч, или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени. Отмеченные им в описании его воображаемой картины догорающая свеча, медные деньги, перламутровая сигарочница или просветы предутреннего неба сквозь обледенелое оконце, бросающие тусклые матовые блики на обстановку чудовищной нищеты — все это <...> характерно для творца Мармеладова <...>» [Гроссман, 1925, с. 119].

Поэтому вряд ли можно согласиться с современной исследовательницей, отказывающей Достоевскому в «живописности», внимании к пейзажу и портрету [Гончарова, 2025, с. 14]. Его живописность проявляется не за счет развернутых картин, а с помощью свойственных импрессионизму «моментальности впечатления и беглости зарисовки» [Гроссман, 1925, с. 134]: «эскизной резкости штриха» [Гроссман, 1925, с. 120], «быстрой смены резких контуров и красочных пятен» [Гроссман, 1925, с. 134], использования «приема оживления объективного описания силой субъективных впечатлений отдельных созерцателей» [Гроссман, 1925, с. 128].

Пропустим в летописи иллюстрирования романа отдельные страницы, не имеющие принципиальной эстетической новизны — таковы выполненные на рубеже веков работы М.И. Зощенко (отца будущего писателя М.М. Зощенко), В.В. Полякова, Ф.С. Козачинского и др. [Козырева, 2011, с. 155]. К этому времени репертуар иллюстрируемых сцен романа становится довольно стабильным и предсказуемым: разговоры Раскольникова с Мармеладовым и с Соней, «саспенс» накануне убийства (непременно с топором), смерть Мармеладова и др. Примечательно, что выбор иной, прежде не иллюстрируемой сцены тоже может свидетельствовать о смене привычного ракурса в осмыслении Достоевского, открытии новой грани в его таланте и свежем прочтении романа. Так, в 1895 году Е.П. Самокиш-Судковская в свой альбом «Юмор Ф.М. Достоевского» поместила работу «Разумихин с покупками у Раскольникова». На эту сцену, действительно искрящуюся юмором и жизнелюбием, прежде иллюстраторы не обращали внимания.



Илл. 3. Самокиш-Судковская Е. Разумихин с покупками у Раскольникова. 1895
Fig. 3. Samokish-Sudkovskaya E. Razumikhin with purchases at Raskolnikov's. 1895

По мнению Н.Г. Гончаровой, отсутствие в период Серебряного века иллюстраций, конгениальных Достоевскому, связано с его несозвучной эпохе «недекоративностью»: «Несмотря на значимость философии Достоевского для Серебряного века, в изобразительном искусстве эпохи он не оставил такого следа, как в слове <...>. Достоевский по своей природе уж никак не декоративен, он прорастает в будущее, в "настоящий двадцатый век", а живопись "Мира искусства" и художников, близких к нему, зачастую обращена в прошлое <...>. Достоевский оказался слишком трагичен и серьезен для них, он видится гигантом, который писал о главном, не заботясь об украшательстве <...>» [Гончарова, 2005, с. 22].

Впрочем, отдельные попытки «осовременить» изобразительный код Достоевского и, в частности, «Преступление и наказание», предпринимались. Укажем на работу Н.В. Лермонтовой 1918 года, прокомментированную самой художницей так: «Достоевские / "Преступление и наказание" / Кокушкин мост, что около Сенной площади в Петербурге / На мосту Раскольников, уже затравленный / Девушка с чемоданчиком — Дуня, господин в / цилиндре — Свидригайлов. 1918 лето». Рисунок именно декоративен, представляя необычный ракурс моста в динамичной композиции и ярко-синем цвете, однако используемые автором элементы кубофутуризма и общая «нарядность» рисунка никак не приближают нас к Достоевскому и не погружают в атмосферу романа [Козырева, 2011, с. 15].

Представляется, что отсутствие новых интересных иллюстративных решений было вызвано не потерей интереса к Достоевскому, а возникшей на рубеже веков потребностью в «перезагрузке» художественного инструментария. В традиционно литературоцентричном российском культурном пространстве тренды все еще задавало Слово, и место Достоевского в отечественном искусстве определяли мыслители, публицисты, критики. Интерес к писателю был столь же интенсивным и в эти годы, о чем свидетельствует большое количество философских и публицистических работ. Итогом этой рефлексии стал новый этап иллюстрирования романа, связанный с особой оптикой восприятия Петербурга и его роли в романе Достоевского. Усложнение представления о Достоевском закономерно привело к усложнению изобразительного языка в его запечатлении и разнообразии художественным стратегий. Как заметил Вяч.И. Иванов, Достоевский «сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство» [Иванов, 1994, с. 283].

В 1923 году вышло в свет исследование Н.П. Анциферова «Петербург Достоевского», ставшее началом оформления «петербургского текста» как мифопоэтического направления в литературоведении (само понятие будет введено и обосновано позднее В.Н. Топоровым). Один из разделов этой книги был посвящен топографии «Преступления и наказания», а иллюстратором книги выступил М.В. Добужинский. В 20-е годы он же проиллюстрировал «Преступление и наказание», хотя эти работы не издавались в книжном варианте и остались малоизвестными широкому читателю [Козырева, 2011, с. 155]. А вот его иллюстрации к вышедшей в 1922 году повести Достоевского «Белые ночи» стали настоящим переворотом в книжной графике, надолго оплодотворив одну из мощнейших линий в том числе иллюстрирования интересующего нас романа. От Добужинского художники возьмут черно-белую, контрастную гамму, которая теперь будет воспроизводиться с помощью самой разнообразной техники (карандаш, акварель, тушь, уголь, офорт, ксилография и др.), тонкую графичность и символическую детализацию в изображении города, акцентацию «петербургского» в городском пейзаже, ставшем полноправным участником разыгрываемого трагического действа, а также некую театральность изображаемых сцен. Как замечает современная исследовательница, «иллюстрации Добужинского вкупе с текстом Достоевского создают как бы музыкальную полифонию, в которой одновременно звучат две самостоятельные, но внутренне связанные темы — тема города и тема человеческой драмы, разворачивающейся на его лицах и набережных» [Гончарова, 2005, с. 23].

Лирическая, сентиментальная интонация, свойственная графике Добужинского и оживляющая диккенсовскую традицию в творчестве Достоевского, тоже теперь будет чаще заявлять о себе в иллюстрациях к роману (например, в изображении детей Катерины Ивановны).

В связи с нарочитой контрастностью рисунков Добужинского, повлиявшей на последующие поколения интерпретаторов Достоевского, остановимся на вопросе об их цветовой палитре. Безусловно, черно-белая гамма станет теперь общим трендом — таким образом художники будут отражать борьбу света и мрака в душах героев романа, его напряженную, построенную на противостояниях атмосферу (Ф.Д. Константинов, С.С. Косенков и др.). В литературоведении эта мысль поддержана неоднократно. Так, уже в 20-е годы своеобразную живописность Достоевского Гроссман определяет именно как преоб-

ладание «темных офортов, где мгновенные вспышки вырывают из сумрака искаженные лица преступников и мучениц» [Гроссман, 1925, с. 137]. Современные исследователи аргументированно доказывают, что светотеневой компонент в поэтике Достоевского несет в себе концептуальные, символические или метафизические смыслы (например, свеча — маркер важных событий, посредник между дневным и ночным мирами [Панкратова, 2007, с. 8], [Неминущий, 2009]).

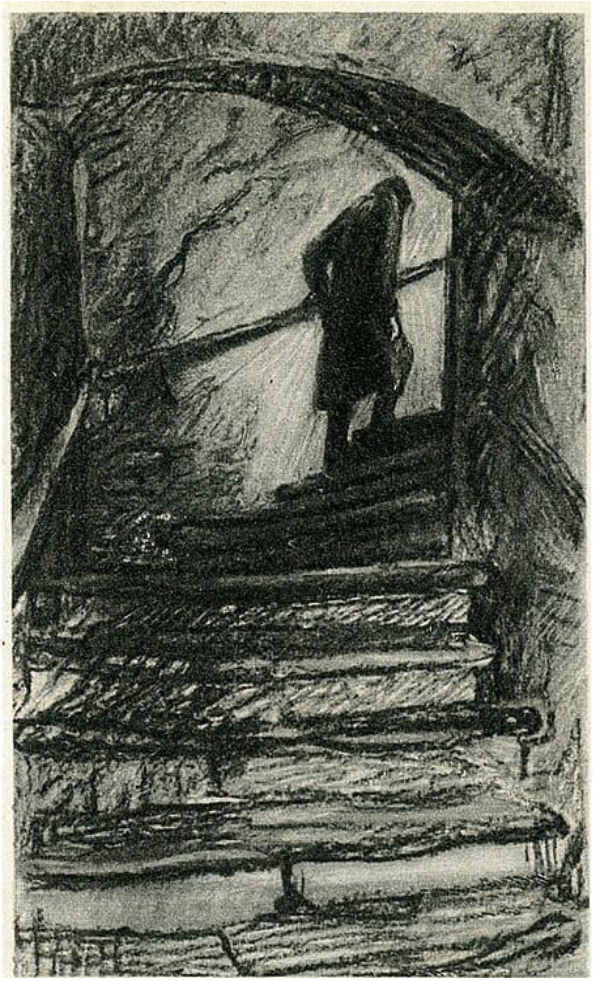
«Цветного» Достоевского в иллюстрациях мало. Э.И. Неизвестный задается вопросом: «Достоевский очень скромен в цвете. Какого цвета “Преступление и наказание”? Желтого, выжженного, пепельно-желтого, как солнце, — там все время этот цвет» [Неизвестный, 1982, с. 21]. Даже если цвет допускается в иллюстрации, то в приглушенной тональности (как в иллюстрациях Б.М. Кустодиева к «Неточке Незвановой»), но чаще все же монохромной. Пожалуй, исключением станут 80-е и 90-е годы XX века — забегая вперед, в качестве наглядного примера «цветного Достоевского» приведем иллюстрации к «Преступлению и наказанию» И.С. Глазунова, которые многими исследователями справедливо расцениваются как китч [Гончарова, 2005, с. 62–63]. Вряд ли китчевыми их делает цвет как таковой (кстати, неинтенсивный) — он лишь поддерживает откровенную плакатность и тривиальный аллегоризм работ этого художника, которому, кстати, было доверено проиллюстрировать 12-томное собрание сочинений Достоевского, вышедшее в 1982 году. В работах Глазунова знаком духовности художественного мира Достоевского неизменно выступают огромные глаза героев, нарочитая красивость всего изображаемого и старательно акцентированная христианская символика. «Глазуновщина» сильно и надолго повлияла на оформление массовых изданий Достоевского в постсоветский период. Очевидно, что яркий лубок «не идет» писателю, в то время как матовые переходы, приглушенная гамма, светотени и полутона, позволяющие некоторым исследователям усматривать в его манере родство с Рембрандтом, Полем Сезанном, Камилем Коро, лучше визуализируют Достоевского.

В 30-е годы Достоевский объявляется реакционным писателем и исследование его уходит в андеграунд, а самовыражение художника средствами книжной графики, которая превращается в орудие пропаганды, становится затруднительным. Исключения, впрочем, случались: в 1934 году было наполовину допущено (но в итоге приостановлено и уничтожено) издание «Бесов» с иллюстрациями С.М. Шор в стиле экспрессионизма, уже невозможного в советском

искусстве. Однако отметим, что Достоевский окажется важным ориентиром для немецких экспрессионистов, а временно «задушенная» в советском иллюстрировании романа экспрессионистская линия проявится в период «оттепели» (например, в работах А.Н. Корсаковой) и останется актуальной вплоть до современности.

В сталинские десятилетия будут стигматизированы как «формальные извращения» и другие художественные решения иллюстраторов, в то время как в литературоведении уже прозвучали наиболее значимые в дальнейшей перспективе достоеведения идеи — и в плане религиозно-мировоззренческом (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.Б. Струве и др.), и в плане поэтики («художник идеи», «полифонический роман» (М.М. Бахтин), разрушение шаблонов сентиментализма и натурализма (В.В. Виноградов), новый «романический канон» — философичность в соединении с авантюрностью (Л.П. Гроссман) и др.). Конфликтность сосуществования двух не совпадающих дискурсов — визуально-пластического и литературоведческого — осложнилась появлением и доминированием третьего, идеологического.

Однако именно в «глухие» 30-е годы, когда возник запрос на усиленное «изобразительное комментирование» Достоевского для массового советского читателя, обратился к роману Д.А. Шмаринов. В духе времени отталкиваясь от «мирискуснической» линейной графики ради живописности и восстанавливая связь с социально-психологической традицией трактовки романа, Шмаринов, тем не менее, сумел в своих предельно сюжетных иллюстрациях передать экстатическую атмосферу романа. Правда, его Петербург — это не поэтический ландшафт Добужинского, а каменные грязные ущелья города-спрута. Высокий уровень мастерства и учет достижений предшественников (импрессионистская техника, светотеневые контрасты) позволили ему избежать прямолинейности и «социального бытовизма» в толковании романа и в дальнейшем сделали его работы образцом — и, к сожалению, источником клише — для многих советских художников-интерпретаторов Достоевского (например, О.С. Евсеева). Важным фактором выразительности в рисунках Шмаринова становится искусная композиция, например, в рисунке «Лестница в доме старухи-процентщицы (Идет звонить в колокольчик)» (1936): по пластике и расположению на листе фигуры Раскольникова, поднимающегося по лестнице, видно его эмоциональное, обреченное состояние и бесповоротность поступка.



Илл. 4. Шмаринов Д. Лестница в доме старухи-процентщицы (Идет звонить в колокольчик). 1936
Fig. 4. Shmarinov D. The Staircase in the Old Moneylender's House (Going to Ring the Bell). 1936

Советская иллюстрация при всей своей социальности не могла не учитывать традиции предшествующей эпохи иллюстрирования и книжной графики. В частности, «оживает» традиция, восходящая к В.А. Фаворскому и возвращающая представление об органиче-

ском единстве в пространстве книги слова и рисунка. Эта традиция особенно ощутима в ксилографиях к «Преступлению и наказанию» учеников Фаворского А.Д. Гончарова и Ф.Д. Константинова. Работа Гончарова «Раскольников над телом старухи» отличается мощной символической заряженностью и передает авторскую идею с помощью продуманной композиции, психологизма и контрастности исполнения. Примечательно, что, помещенная в книге Л.П. Гроссмана о молодом Достоевском «Апрельские бунтари» (1931), она в этом контексте вызывала ассоциацию с «докаторжным» Достоевским, участником кружка Буташевича-Петрашевского, таким образом невольно или намеренно переосмысливая репутацию писателя в советском духе.

Глубоким проникновением в мир романа отличаются ксилографии 40-х-50-х годов и другого ученика Фаворского, Ф.Д. Константинова. Полные напряженной сосредоточенности, внутреннего динамизма, театральности в изображении сцен, своей черно-белой контрастностью они замечательно «передают насыщенную трагедией атмосферу романа» [Гончарова, 2005, с. 37–38]. Стиль Фаворского и его учеников повлияют на поколения последующих иллюстраторов романа, среди которых назовем Г.П. Фильчакова, С.С. Косенкова, Ю.К. Люкшина, Ю.С. Гершковича, в самых разных техниках воспроизводящих историю Раскольникова в черно-белой гамме.

В 1956 году, на волне «оттепели», впервые за много лет был широко отмечен юбилей Достоевского — 135-летие со дня рождения, что оживило интерес к творчеству писателя и выразилось в издательском буме и собраний его сочинений, и отдельных произведений. Потребовались и новые иллюстрации к роману «Преступление и наказание», который к этому времени «изгнан» из школьной программы и вновь начинает преподаваться в 1968 году.

Сложное мироощущение человека второй половины XX века резонирует со «сложным» миром в изображении Достоевского, что дает о себе знать и в иллюстрации. Само понимание иллюстрации как жанра к этому времени меняется: она из «комментирующей» все более переходит к вольному истолкованию текстов, становясь своеобразной формой рецепции художественного произведения и смело расширяя ассортимент стилей, приемов, техник и форм. А поскольку «Преступление и наказание» в это время единственный «школьный роман», который читают все, то иллюстрации к нему

можно расценивать как своеобразную «энциклопедию» всех этих новшеств. Возникает даже мода на издания собраний сочинений Достоевского, оснащенных подборкой иллюстраций разных лет и разных художников, включая самые ранние, при этом рисунки помещаются в книгах вне течения действия, представляя собой своего рода визуальную летопись интерпретации произведения.

Остановимся на нескольких интересных иллюстраторских проектах 60-х годов.

Первые офорты М.М. Шемякина по мотивам «Преступления и наказания» были созданы им в 1964 году, много позже, через полстолетия, он вернулся к этой теме, продолжив эту серию графитным карандашом. Можно сказать, что роман Достоевского стал для художника личностным, экзистенциальным проектом, отразившим этапы его собственного пути в искусстве. Обстоятельный анализ эстетики шемякинских иллюстраций и жизнетворчества художника в связи с романом Достоевского содержится в статье П.Е. Фокина [Фокин, 2021]. Исследователь справедливо полагает, что нарочитая условность и символизм шемякинских работ, вскрывая онирическое пространство текста и вызывая в памяти читателя множество аллюзий и цитат, позволяет осмыслить роман как религиозную мистерию, обнаружить его метафизический подтекст. Например, на одной из иллюстраций Раскольников, изображенный в стилистике автогротеска, идет по городу с топором в руках, что позволяет художнику дерзко перевести сюжет в символический и экзистенциальный план. Насколько близка такая стилистика современному молодому читателю, показано в статье В.В. Борисовой, которая дает обстоятельный анализ рецепции графики Шемякина на состоявшейся в 2021 году выставке его иллюстраций к роману в Московском доме Достоевского [Борисова, 2023].

Ранее о нереалистическом подходе Шемякина к роману писал А.Н. Неминущий, увидевший в этих иллюстрациях «много субъективного или принадлежащего к общей стилистике и сложной модернистской эстетике автора» [Неминущий, 2009, с. 92]: например, Раскольников имеет внешнее сходство с самим художником, о чем упоминает и Фокин. Кроме того, Неминущий обращает внимание на акцентированную Шемякиным стилистику «нотан» — этим термином в фото- и киноискусстве называют специальную постановку т. н. «заполняющего» света, при котором предметы и фигуры в кадре не отбрасывают теней. Именно нотан, по мысли исследователя, по-

Илл. 5. Шемякин М. Раскольников на мосту. 1964
Fig. 5. Shemyakin M. Raskolnikov on the bridge. 1964

зволяет художнику добиться эффекта условности онирического состояния — в частности, в работе «Сон Раскольникова», где персонаж стоит на коленях в потоке интенсивного лунного света при полном отсутствии теней. Как полагает Неминущий, с одной стороны, такое

художественное решение соответствует природе света в поэтике Достоевского, а с другой — отвечает новому этапу достоевсковедения: «реалист в высшем смысле», по собственному выражению, оказывается в новейших литературоведческих исследованиях вовсе не реалистом. В современной достоевистике это мнение разделяют многие, приведем лишь две цитаты, в том числе о нашем романе. А именно, Р.Г. Назиров пишет: романы Достоевского выходят за пределы реализма, а специфика изображенного в нем мира предвосхищает символизм и обращается к мифу, что позволяет говорить не о модификации реализма, а о новой, модернистской эстетике [Назиров, 2005, с. 190]; В.А. Викторович констатирует: «Раскольников не вмещался в известный эстетический канон объективации победившего реализма» [Викторович, 2023, с. 30].

В 60-е годы создавала свою обширную достоевиану (более трехсот листов) и А.Н. Корсакова, среди них есть и серия рисунков углем к «Преступлению и наказанию». Крупные планы портретных рисунков художницы, условных, нарочито неотшлифованных, с акцентами на бездонных провалах глазниц, чрезвычайно выразительны. Как и шемякинские работы, их можно причислить к ассоциативно-метафорической линии иллюстрирования романа, противостоящей «повествовательному» направлению.

Особенно наглядна эта ассоциативно-метафорическая тенденция в иллюстрациях Э.И. Неизвестного к изданию романа в серии «Литературные памятники» в 1970 году. Его черно-белая графика, выполненная как сплетение пятен, линий, штрихов, предельно схематизированно отражает образный мир романа в символах *креста, топора, двойничества, черного солнца* и др.

Концепция иллюстратора восходит к его эстетическим декларациям: «роль изобразительного искусства в современном мире заключается в стремлении создать некие всеединые символы и метафоры» [Неизвестный, 1982, с. 24], «Достоевский — художник идеи, темы, а не художник сюжета, фабулы» [Неизвестный, 1982, с. 20], а пространство в его романе не петербургское, а метафизическое (кроме пространства в Эпилоге). С этой точки зрения, даже авторы лучших рисунков к роману — Добужинский, Шмаринов — иллюстрировали «ситуацию и визуальный дух», в то время как художник должен передать «внутренний дух, внутреннюю тему» [Неизвестный, 1982, с. 20].

Илл. 6. Неизвестный Э. Между крестом и топором. 1970
Fig. 6. Neizvestnyi Ye. Between the Cross and the Axe. 1970

Приведенные цитаты взяты из работы Неизвестного с примечательным названием «О синтезе в искусстве», однако серия иллюстраций к роману производит впечатление, скорее, не синтеза, а анализа — разъединения целостного художественного мира на «атомы», а многомерность символики Достоевского оборачивается плоской аллегоричностью. Работы Неизвестного наглядно демонстрируют невозможность расчленения двуплановых образов романа, метафизика которого прорастает из реальных ситуаций.

Илл. 7. Бычков М. Раскольников. 2024
Fig. 7. Bychkov M. Raskolnikov. 2024

Тем не менее, эта экспериментальная линия иллюстрирования будет продолжена в работах других интерпретаторов романа и, в соединении с новыми техниками графики и живописи, приведет к большим удачам. Воссоздание города как метафизического пространства, в котором и над которым буквально парят герои, характерно для иллюстраций романа разных лет в исполнении В.С. Вильнера (1971), Ю.И. Брусовани (1982), А.М. Харшака (2007), М.А. Бычкова (2024).

Визуализация символики в работах современных иллюстраторов романа становится все более изобретательной: гротесковый примитивизм (В.Ф. Афоничев), деформация фигур как отсылка к средневековой традиции иконописи (А.А. Зыкина), белый фон как «минус-прием» (А.М. Харшак), ассоциативная монтажность и др.

Упомянем и маргинальные, весьма далекие от авторской концепции романа версии его визуализации, например, манга 1953 года классика японского анимэ Осаму Тэдзука, исследованная в оптике

межсемиотического анализа [Крюкова, Раренко, 2024]; в практике фикрайтеров [Капустина, 2024].

Наблюдения над эволюцией художественных особенностей иллюстрирования романа «Преступление и наказание» в меняющемся литературно-критическом и литературоведческом контексте получают новую методологическую основу в свете общей типологии интермедиальных корреляций, предложенной О. Ханзен-Лёве. В частности, рассмотренные работы позволяют вести речь о разных видах трансформации языка художественных форм. А именно, на первых этапах иллюстрирования текста преобладал перенос семантических мотивов — репрезентация сюжетности и нарративности. Затем, по мере постижения художественного мира писателя и проникновения в его поэтику, в иллюстрации стал практиковаться перевод конструктивных принципов из прозы в графику и живопись [Ханзен-Лёве, 2016, с. 40–41]. Еще раньше на вероятность такого перевода слова в изображение обращал внимание Ю.Н. Тынянов: «Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, *предметно* слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения. Так, Пушкин просил о том, чтобы “не было азиатской пестроты и безобразия” в заставках и концовках» [Тынянов, 1977, с. 316]. Наконец, современный эстетический плюрализм и «своеволие» иллюстраторов романа можно объяснить повышением роли читателя в интерпретации текста, вплоть до фикрайтерского «соучастия». Такая оптика укрупнения фигуры читателя и интерпретатора романа характерна для чрезвычайно влиятельной в современном литературоведении рецептивной эстетики.

Как видим, история иллюстрирования художественного текста на разных этапах его бытования и осмысления становится показателем динамики в постижении авторской поэтики литературоведением и своеобразной визуальной формой рецепции романа Достоевского.

Список литературы

1. Боева, 2018 — *Боева Г.Н.* К вопросу о литературной репутации Леонида Андреева: понятие «леонидандреевщина» // Вестник СПбГУ: Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 17–30. https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.102

2. Борисова, 2023 — *Борисова В.В.* Иллюстрации М. Шемякина к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в восприятии современных студентов // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 114–128. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128

3. Викторович, 2023 — *Викторович В.А.* «Преступление и наказание» как роман сознания // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 3 (23). С. 28–42. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-28-42

4. Волошин, 2010 — *Волошин М.А.* О Репине. Харьков: Золотые страницы, 2010. 99 с. (Серия «Из мемориальной библиотеки М.А. Волошина»).

5. Гончарова, 2005 — *Гончарова Н.Г.* Ф. Достоевский в зеркалах графики и критики. М.: Совпадение, 2005. 510 с.

6. Гроссман, 1925 — *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. худ. наук, 1925. 191 с. (История и теория искусств / Гос. акад. худ. наук. Вып. 4).

7. Иванов, 1994 — *Иванов Вяч.И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов Вяч.И.* Родное и вселенское / сост., вступ. статья и прим. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 282–311.

8. Капустина, 2024 — *Капустина С.В.* Варианты продолжения романа «Преступление и наказание» в русскоязычном сегменте фанфикшн // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 194–214. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-194-214

9. Козырева, 2011 — *Козырева Н.М.* Иллюстрации к произведениям Достоевского // Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике: книга-альбом / авт.-сост.: Н. Ашимбаева, Л. Миллер, Б. Тихомиров; отв. ред. Н. Ашимбаева; авт. вступ. статья Н. Козырева. СПб.: Кузнечный переулок, 2011. С. 9–39.

10. Крюкова, Раренко, 2024 — *Крюкова О.С., Раренко М.Б.* Манга Осаму Тэдзуки «Преступление и наказание»: закономерности и парадоксы интермедиальности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 181–193. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-181-193

11. Назиров, 2005 — *Назиров Р.Г.* Специфика художественного творчества Ф.М. Достоевского // *Назиров Р.Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа: БашГУ, 2005. 207 с.

12. Неизвестный, 1982 — *Неизвестный Э.И.* О синтезе в искусстве / на рус. и англ. яз. Анн-Арбор: Эрмитаж, 1982. 96 с.

13. Неминущий, 2009 — *Неминущий А.Н.* Михаил Шемякин — интерпретатор Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2009. № 26. С. 91–98.

14. Панкратова, 2007 — *Панкратова М.Н.* Поэтика света и тьмы в творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 28 с.

15. Подобедова, 1973 — *Подобедова О.И.* О природе книжной иллюстрации. М.: Сов. художник, 1973. 335 с.

16. Розанов, 2015 — *Розанов В.В.* О Достоевском: (Отрывок из биографии, приложенной к собранию сочинений Ф.М. Достоевского, изд. «Нивы») // *Розанов В.В.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Росток, 2015. Т. 2. С. 122–131. (Серия «Литература и художество»: в 7 т.)

17. Степанян, 2022 — *Степанян Е.В.* О неуловимости символа. К вопросу об иллюстрировании «Преступления и наказания» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 87–100. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100

18. Тынянов, 1977 — *Тынянов Ю.Н.* Иллюстрации // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / предисл. В. Каверина. М.: Наука, 1977. С. 310–320.

19. Фокин, 2021 — *Фокин П.Е.* Мир Достоевского глазами Михаила Шемякина // Литературные знакомства. 2021. № 11 (62). С. 221–228.

20. Ханзен-Лёве, 2016 — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. 504 с.

References

1. Boeva, G.N. “K voprosu o literaturnoi reputatsii Leonida Andreeva: poniatie ‘leonidandreevshchina’” [“On the Question of the Literary Reputation of Leonid Andreev: the Concept of ‘Leonidandreevshchina’”]. *Vestnik SPbGU: Iazyk i literatura*, vol. 15, no. 1, 2018, pp. 17–30. (In Russ.) https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.102

2. Borisova, V.V. “Illiustratsii M. Shemiakina k romanu F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i nakazanie’ v vospriiatii sovremennykh studentov” [“Shemiakin’s Illustrations to Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment* in the Perception of Contemporary Students”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (23), 2023, pp. 114–128. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-114-128

3. Viktorovich, V.A. “‘Prestuplenie i nakazanie’ kak roman soznaniia” [“*Crime and Punishment* as a Novel of Consciousness”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (23), 2023, pp. 28–42. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-3-28-42

4. Voloshin, M.A. *O Repine* [*On Repin*]. Khar’kiv, Zolotye stranitsy Publ., 2010. 99 p. (Seriia “Iz memorial’noi biblioteki M.A. Voloshina”.) (In Russ.)

5. Goncharova, N.G. *F. Dostoevskii v zerkalakh grafiki i kritiki* [*Dostoevsky in the Mirrors of Graphics and Criticism*]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2005, 510 p. (In Russ.)

6. Grossman, L.P. *Poetika Dostoevskogo* [*Poetics of Dostoevsky*]. Moscow, Gos. akad. khud. nauk Publ., 1925. 191 p. (Istoriia i teoriia iskusstv / Gos. akad. khud. nauk. Vyp. 4.) (In Russ.)

7. Ivanov, Viach.I. “Dostoevskii i roman-tragediia” [“Dostoevsky and the Novel-Tragedy”]. *Rodnoe i vselenskoe* [*Native and Universal*]. Compiled, with introductory article and notes by V.M. Tolmachev. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 282–311. (In Russ.)

8. Kapustina, S.V. “Varianty prodolzheniia romana ‘Prestuplenie i nakazanie’ v russkoiazychnom segmente fanfikshn” [“Options for the Continuation of the Novel *Crime and Punishment* in the Russian-Language Segment of Fanfiction”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 194–214. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-194-214

9. Kozyreva, N.M. “Illiustratsii k proizvedeniiam Dostoevskogo” [“Illustrations to Dostoevsky’s Works”]. *Obrazy Dostoevskogo v knizhnoi illiustratsii i stankovoi grafike: kniga-al’bom* [*Images of Dostoevsky in Book Illustration and Easel Graphics: A Book-Album*]. Compiled by N. Ashimbaeva, L. Miller, and B. Tikhomirov, edited by N. Ashimbaeva. St. Petersburg, Kuznechnyi pereulok Publ., 2011, pp. 9–39. (In Russ.)

10. Kriukova, O.S., and M.B. Rarenko. “Manga Osamu Tedzuki ‘Prestuplenie i nakazanie’: zakonomernosti i paradoksy intermedial’nosti” [“Osamu Tezuka’s Manga *Crime and Punishment*: Patterns and Paradoxes of Intermediality”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 181–193. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-181-193

11. Nazirov, R.G. “Spetsifika khudozhestvennogo tvorchestva F.M. Dostoevskogo” [“The Specificity of F.M. Dostoevsky’s Artistic Work”]. *Russkaia klassicheskaia literatura: sravnitel’no-istoricheskii podkhod. Issledovaniia raznykh let* [*Russian Classical Literature: A Comparative-Historical Approach. Studies from Different Years*]. Ufa, BashGU Publ., 2005. 207 p. (In Russ.)

12. Neizvestnyi, E.I. *O sinteze v iskusstve* [*On Synthesis in Art*]. Ann-Arbor, Ermitazh Publ., 1982. 96 p. (In Russ.)

13. Neminushchii, A.N. “Mikhail Shemiakin — interpretator Dostoevskogo” [“Mikhail Shemyakin — Interpreter of Dostoevsky”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 26, 2009, pp. 91–98. (In Russ, English)

14. Pankratova, M.N. *Poetika sveta i t’my v tvorchestve F.M. Dostoevskogo* [*Poetics of Light and Darkness in the Work of F.M. Dostoevsky: PhD thesis, summary*]. Moscow, 2007. 28 p. (In Russ.)

15. Podobedova, O.I. *O prirode knizhnoi illiustratsii* [*On the Nature of Book Illustration*]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1973. 335 p. (In Russ.)

16. Rozanov, V.V. “O Dostoevskom: (Otryvok iz biografii, prilozhennoi k sobraniiu sochinenii F.M. Dostoevskogo, izd. ‘Nivy’)” [“On Dostoevsky: (An Excerpt from the Biography Attached to the Collected Works of F.M. Dostoevsky, Published by ‘Niva’)”]. *Polnoe sobranie sochinenii: v 35 tomakh* [*Complete Works: in 35 vols*], vol. 2. St. Petersburg, Rostok Publ., 2015, pp. 122–131. (In Russ.)

17. Stepanian, E.V. “O neulovimosti simvola. K voprosu ob illiustrirovanii ‘Prestupleniia i nakazaniia’” [“On the Elusiveness of the Symbol. On the Question of Illustrating *Crime and Punishment*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 87–100. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-87-100

18. Tynianov, Iu.N. “Illiustratsii” [“Illustrations”]. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [*Poetics. History of Literature. Cinema*]. Preface by V. Kaverin. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 310–320. (In Russ.)

19. Fokin, P.E. “Mir Dostoevskogo glazami Mikhaila Shemiakina” [“The World of Dostoevsky through the Eyes of Mikhail Shemyakin”]. *Literaturnye znakomstva*, no. 11 (62), 2021, pp. 221–228. (In Russ.)

20. Hansen-Löve, O.A. *Intermedial’nost’ v russkoi kul’ture: ot simvolizma k avangarda* [*Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-Garde*]. Edited by D. Kraft, R. Mikhailov, and I. Chubarov. Moscow, RGGU Publ., 2016. 504 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 06.09.2025
Одобрена после рецензирования: 22.10.2025
Дата публикации: 25.06.2026

The article was submitted: 06 Sept. 2025
Approved after reviewing: 22 Oct. 2025
Date of publication: 25 June 2026