

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (20), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51>

<https://elibrary.ru/ZVZCPZ>

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



© 2022. Татьяна Касаткина

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Как и для чего формируется в произведениях Достоевского «указующий перст» автора: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание»

© 2022. Tatiana A. Kasatkina

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

How and Why the Author's "Pointing Finger" Is Formed in Dostoevsky's Works: Dostoevsky's Radical Theology in the Novel *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена непрямым способам выражения авторской позиции и способам существования глубокого богословия в художественном тексте: в данном случае, прежде всего – процессу создания «указующего перста» автора в тексте, рассчитанном на включенную самостоятельную работу читателя. «Указующий перст, страстно поднятый» – выражение Достоевского, предполагающее одновременно: 1) создание в тексте триггерных точек, включающих внимание читателя («страстно поднятый»), и 2) создание последовательностей элементов текста, указывающих направление, на котором получает объем и формирует свое онтологическое ядро образ героя и на кото-

ром живым образом, за счет концептуального схватывания, формируется действенная (способная быть направленной на преобразование себя и мира) мысль читателя. Если сработало только первое, и последовательностей элементов, указывающих возможный путь преобразования, читатель не обнаружил — мы обретаем читателя, утверждающего, что Достоевский — «жестокый талант», бессмысленно мучительный автор, входящий туда, куда вход должен быть закрыт, и поднимающий вопросы, на которые нет и не может быть ответа. Ну и кроме того — «плохой стилист». Если сработали обе составляющих «страстно поднятого перста» — мы становимся читателями, видящими путь преобразования и хоть немного продвинувшимися по нему. В этой статье речь пойдет о первом упоминании Сони в «Преступлении и наказании» в речи ее отца. В ней Достоевский, сосредоточив в маленьком начальном абзаце разговора о Соне пять евангельских цитат, формирует мощную исходную точку авторского «указующего перста», не «схватив» которую хотя бы подсознательно, читатель не разберется в «хитросплетениях» сюжета, а «схватив» ее — окажется в начале светлого пути, ясного как день, прямого как стрела.

Ключевые слова: богословие писателя, авторская теория творчества, способы выражения авторской позиции, Достоевский, «Преступление и наказание», речь Мармеладова, библейские цитаты, концепт как «схватывание», текстовые рифмы.

Для цитирования: Касаткина Т.А. Как и для чего формируется в произведении Достоевского «указующий перст» автора: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 27–51. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51>

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0875-067X>

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The article is dedicated to the indirect means of expressing the author’s position and the ways for a deep theology to exist inside a literary text. Namely, the process of formation of the author’s “pointing finger” in a text counting on the reader’s individual active work is showed here. The expression “ardently raised pointing finger” belongs to Dostoevsky, and it involves simultaneously 1) the creation of trigger moments intended to engage the reader’s attention (“ardently raised”) and 2) the creation of a string of elements in the text pointing in the direction where the image of the hero gains volume and achieves its ontological core. Going in this direction, the reader’s active thought (active, i.e., able to be directed to the transformation of oneself and the world) is vividly formed in the process of grasping the concept. Where only the first part of the author’s strategy worked, and the reader did not notice the string of elements pointing in the direction of a possible path of transfiguration, we get a reader convinced that Dostoevsky is a “brutal talent,” an author tormenting for no reason, that enters places, which entrance should be closed to, and raises questions that do not and should not have an answer — and, on top of that, a “bad stylist.” When both elements of the “ardently raised pointing finger” are activated, we become readers that can see the path of transfiguration before themselves and already progressed slightly on it. The article deals with the first mention of Sonia in the novel *Crime and Punishment*, when in the little first paragraph

of her father's speech Dostoevsky converges five quotes from the Gospel, thus forming a powerful starting point of the author's "pointing finger." If readers do not "grasp" it (at least subconsciously), they will not understand the "intricacies" of the plot, while if "grasping" they will find themselves at the beginning of a luminous path, as clear as day, as straight as an arrow.

Keywords: writer's theology, author's theory of art, expressive means of the author's position, Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Marmeladov's speech, biblical quotes, the concept as "grasping", textual rhymes.

For citation: Kasatkina, T.A. "How and Why the Author's 'Pointing Finger' Is Formed in Dostoevsky's Works: Dostoevsky's Radical Theology in the Novel *Crime and Punishment*." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (20), 2022, pp. 27–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51>

Настоящая статья продолжает серию моих исследований того, как, какими средствами Достоевский создает глубокий и трансформирующий текст¹. Меня в этих исследованиях интересует, что *технически* делает писатель, как он вовлекает в произведение читателя таким образом, чтобы тот, ощущая живое взаимодействие и контакт с текстом (до многократно подтвержденной читателями невозможности оторваться, пока книга не дочитана), обретал готовность «трудиться» для поддержания со своей стороны этого взаимодействия, с тем чтобы обрести понимание — и в то же время не ощущал дидактического давления текста.

Или, если мы смотрим со стороны писателя — то вопрос можно поставить так: как совмещается установка Достоевского: «Пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303], — с его же декларациями: «В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый»² и «<...> в худо-

¹ Из последних исследований на эту тему см.: [Касаткина, 2021], [Касаткина, 2022].

² Довольно часто цитируемая исследователями фраза Достоевского из черновых записей к «Бесам»: «Пусть потрудятся сами читатели», — имеет контекст: «Как же это назвать? Отвлеченным умом? Умом без почвы и без связей — без нации и без необходимого дела? Пусть потрудятся сами читатели» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 303]. Даже из этого малого контекста очевидно, что писатель, оставляя окончательное суждение, итоговое определение явления для труда читателя, одновременно имеет в виду настойчиво, но не навязчиво, за счет выстраивания в тексте указанных в черновиках прямо и открыто векторов восприятия — дать ему направление для движения его мысли и его умозаключений.

Напомню, что Достоевский очень часто в черновиках прямо проговаривает вещи, которые в окончательном тексте будут проявляться только за счет символических деталей внутри современных сюжетов. Например, в окончательном тексте «Бесов» нам будет рассказано только о распухшей после пощечины Шатова щеке Ставрогина, а вот в черновиках обнаруживаются прямые и неоднократные отсылки к соответствующему

жественном изложении мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 308]. Почему указующий перст и твердо, ясно и понятно обнаруживаемая мысль требуют, однако, труда читателя? В чем должен заключаться такой труд? И каким образом **обнаруживаются** в художественном изложении мысль и цель, которые, заметим — не **явлены**, не **присутствуют**, что констатировало бы их очевидное наличие, обеспеченное писателем статическое открытое присутствие на поверхности текста, а именно **обнаруживаются**, что предполагает некое читательское действие по выведению их наружу из неочевидного состояния?

Я при сопоставлении этих фраз исхожу из того, что если мы вообще имеем презумпцию осмысленности текста (в том числе, текста в широком смысле — в данном случае, текста авторской концепции творчества, пусть высказываемой писателем отрывочно и от случая к случаю), то мы можем считать, что текст нами действительно понят, лишь тогда, когда наше истолкование покрывает полем единого смысла, приводит к непротиворечивому единству те сентенции, которые кажутся на первый взгляд противоречащими друг другу.

Один из ответов на эти вопросы может быть следующим: мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно за счет ряда поддерживающих друг друга элементов текста, но при этом указанные элементы *разнесены* в тексте, одновременно и связывая удаленные друг от друга сцены в плотное единство — и лишая это единство навязчивости, напротив — заставляя читателя потрудиться умом и памятью, чтобы самому связать эти элементы и выстроить *самостоятельно* указующий авторский перст. Причем работа эта осуществляется подсознательно: в результате такой работы читатель скорее *ощущает*, чем осознает передаваемый ему авторский концепт.

Я в данном случае использую слово «концепт» в соответствии с его исходным значением: «восприятие», и даже «зачатие», — и в соответствии с первоначальным его использованием в философии Абельяра (впрочем, и в ранней патристике), где *концепт* не отождествлялся с *понятием*, но почти противопоставлялся ему по параметру целостного «схватывания» из речи, а не аналитического

месту Откровения Иоанна Богослова: «Зверь с раненой головой, 1000 лет» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 177]; «Но вы буквально толкуете Апокалипсис? — Послушайте, сообразите сами: раненый зверь <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 182]; «<...> millenium, Апокалипсис, раненый зверь» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 187]; «N3) Князь Шатову говорит об Апокалипсисе, о начертании имени зверя, голова ранена» [Достоевский, 1972–1990, т. 11, с. 195].

описания в языке³, по параметру фиксации в душе, а не в уме. Таким образом обнаруженный, интуитивно «схваченный» читателем «страстно поднятый перст» автора оказывается не внешним образом навязанным, а *внутренне сформированным в душе читателя им самим*; читатель воспринимает его как услышанное им изнутри самого себя откровение собственной глубины, а не как наложенное на него извне обязательство следовать чуждым ему (да хотя бы и сродным, но пришедшим извне) построениям чужого ума.

Посмотрим, как это происходит, на примере проявления внутреннего образа в образе Сони Мармеладовой. Напомню о том, что я уже неоднократно проговаривала и демонстрировала при анализе разных текстов Достоевского: свой двусоставный образ он использует не только для того, чтобы в глубине персонажа проявился лик из евангельской истории — и мы что-то через такое соотнесение узнали о персонаже и как-то его оценили, расположили на шкале между «положительный» и «отрицательный», — но и для того (а может быть — главным образом для того), чтобы через это соотнесение мы что-то узнали и поняли, а в первую очередь — *почувствовали* о Том, Чей лик проявляется в персонаже.

Именно посредством такого ощущения, непосредственного читательского переживания Достоевский и создает пространство встречи со Христом в своих романах⁴, не говоря прямо: «Вот Мессия». Напомню пассаж из его письма Всеволоду Соловьеву: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца, и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*; доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: “вот это-то и есть Мессия”, прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово» [Достоевский, 1972–1990, т. 29₂, с. 102]. Заметим, что слова «вот это-то и есть Мес-

³ См.: [Неретина, 1995, с. 118–121].

⁴ Повторю свою формулировку из коллективной монографии «Богословие Достоевского»: Достоевский — «практический богослов, потому что создает свои тексты для обретения читателем возможности переживания встречи с Богом внутри текста, для трансформации глаза читателя таким образом, что он начинает видеть реальность вокруг себя как содержащую в глубине своей Божественное присутствие, для трансформации самого читателя, раскрывающего божественное присутствие в себе самом» [Богословие Достоевского, 2021, с. 174]. О том, как пережили и зафиксировали такую встречу со Христом внутри текста католические богословы XX века, см. исследование Катерины Корбелла в той же монографии [Богословие Достоевского, 2021, с. 339–402].

сия» могут указывать не только на конкретное лицо, но — и (может быть, главным образом) на неожиданный комплекс качеств (или на неожиданное выражение теоретически признаваемых за Христом качеств). Так, все признают за Христом свойство полной самоотдачи и отдачи Своего Тела на разрушение для спасения умирающего от духовного голода человечества — но для большинства морализирующих христиан становится шоком, когда это свойство выражается через наиболее адекватный ему в современности образ — образ кормящей неродную семью посредством проституирования себя, посредством отдачи на разрушение своего тела женщины.

Важно, что концепт, который несет образ Сони, начинает формироваться уже в речи Мармеладова — то есть *при самом первом* упоминании Сони в романе. В этом самом первом упоминании концентрированно заложены все начала дальнейших линий соотнесения.

«Когда *единородная дочь* моя в первый раз по желтому билету пошла, и я тоже тогда пошел... (ибо дочь моя по желтому билету живет-с...) — прибавил он в скобках, с некоторым беспокойством смотря на молодого человека. — Ничего, милостивый государь, ничего! — поспешил он тотчас же, и по-видимому спокойно, заявить, когда фыркнули оба мальчишки за стойкой и улыбнулся сам хозяин. — Ничего-с! Сим *покиванием глав* не смущаюсь, ибо уже всем всё известно и *всё тайное становится явным*; и не с презрением, а со смирением к сему отношусь. Пусть! пусть! *«Се человек!»* Позвольте, молодой человек: можете ли вы... Но нет, изъяснить сильнее и изобразительнее: не *можете* ли вы, а *осмелитесь* ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что *я не свинья?»* [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 14]⁵.

В этом выделенном в тексте романа в отдельный абзац фрагменте речи Мармеладова опознается *пять* евангельских/литургических цитат и аллюзий — и надо признать, что эта концентрация далеко превосходит среднюю концентрацию таких отсылок не только во всем тексте романа, но и в речи Мармеладова, особенно ими насыщенной.

1. «Единородная дочь» — вполне очевидная, особенно при поддержке последующих цитат, аллюзия на плотно сконцентриро-

⁵ В цитатах здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев: полужирный — выделено цитируемым автором, курсив и курсив+полужирный — выделено мной. — Т.К.

ванные в Евангелии от Иоанна именованию Христа Единородным Сыном. Именуется Он так в важнейших местах текста, имеющих фундаментальное **вероучительное** значение, причем одно место мощно поддержано дальнейшим контекстом речи Мармеладова, в сущности — предваряет ее и обосновывает ее в самых, на первый взгляд, вольных ее поворотах, и особенно — в ее «гуманистических» ожиданиях. К этому месту, отсылка к которому задумывалась автором в качестве организующей читательское восприятие речи Мармеладова в целом, следует прибавить постоянно слышимый читателем литургический текст — седален утрени, также прямо посвященный Последнему суду, которому посвящена, в конечном итоге, вся речь Мармеладова и особенно ее завершение.

Проговорю здесь еще раз методологическое опровержение на возражения вроде: «может, Достоевский просто использовал такое слово». Для Достоевского, определявшего художественность писателя по его способности стать понятным/внятным читателю, «просто использовать слово», мощно нагруженное евангельским смыслом, было невозможно, это противоречило его установке на достижение высшей меры художественности. А вот использовать такое слово для формирования глубинных смыслов и максимального проявления авторских интенций без высказывания их уж совсем в лоб — было для него естественно. Прежде всего — потому, что человек, десятилетиями читающий Евангелие, психологически мало способен предположить, что очевидные для него и максимально прозрачные с его точки зрения отсылки не срабатывают для читателя, с Евангелием очень ограниченно знакомого. Ибо для него эти отсылки находятся в области общего очевидного знания. Но все же понимая умом, что среди читателей есть масса тех, кто не читал Евангелия «по крайней мере лет тридцать и только разве лет семь назад припомнил из него капельку лишь по Ренановой книге “Vie de Jesus”» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 486–487], Достоевский почти всегда старается сделать отсылку такой, чтобы она была опознаваема по самым находящимся на слуху литургическим текстам, полагая эти тексты наиболее укорененными в памяти и прапамяти своих читателей — и даже своих только потенциальных читателей. Он пишет: «Я утверждаю, что наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение его. Мне скажут: он учения Христова не знает, и проповедей ему не говорят, — но это возражение пустое: всё знает, всё то, что именно нужно знать, хотя и не выдержит экзамена из катехи-

зиса. Научился же в храмах, где веками слышал молитвы и гимны, которые лучше проповедей. Повторял и сам пел эти молитвы еще в лесах, спасаясь от врагов своих, в Батыево нашествие еще, может быть, пел: “Господи сил, с нами буди” — и тогда-то, может быть, и заучил этот гимн, потому что, кроме Христа, у него тогда ничего не оставалось, а в нем, в этом гимне, уже в одном вся правда Христова» [Достоевский, 1972–1990, т. 26, с. 150–151].

Итак, вот это место: «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесу быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную. Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную. Ибо не послал Бог Сына Своего в мир, чтобы судить мир, но чтобы мир спасен был чрез Него. Верующий в Него не судится, а неверующий уже осужден, потому что не уверовал во имя Единородного Сына Божия. Суд же состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы; ибо всякий, делающий злое, ненавидит свет и не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы, а поступающий по правде идет к свету, дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны» (Ин. 3, 14–21).

Текст этот наиболее прямо отображается в процитированном абзаце текста Достоевского, в котором речь идет об отдании единой дочери для того, чтобы чужая ей и не принимающая ее вплоть до принесения ею абсолютной жертвы новая семья отца не погибла, но получила поддержку и пропитание⁶. Также он представляет собой сильную смысловую рифму к третьей цитате в этом абзаце, от этого сочетания далее разовьется и свой образный ряд.

Седален утрени, помимо отсылки к Страшному суду, помещает именование Христа Единородным Сыном в обращение к Троице, что делает единородность субстанциальным **определяющим** свойством Ее Второго Лица: «Помышляю день страшный и плачуся деяний моих лукавых: како отвещаю Безсмертному Царю, или коим дерз-

⁶ И здесь мы узнаем нечто новое об усилии Спасителя по воссоединению с оторгнутым от Него миром (ибо вечен вопрос: «*Кому* приносил жертву Христос», — и здесь мы можем ошутимо почувствовать ответ). Встроенную между миром и Богом стену: человеческую гордую отдельность — могла растворить в себе только абсолютная жертва, когда жертвующая сторона *ничего* для себя не оставила, все до капли отдав в руки отделяющегося человека: только такие принятая жертва и обретенная вина сламывают эту стену и уничтожают самый ее фундамент, что мы и видим на примере отношения Катерины Ивановны к Соне.

новением воззрю на Судию, блудный аз? Благоутробный Отче, Сыне Единородный и Душе Святыи, помилуй мя».

Кроме того, Достоевский использует в этом абзаце слово, удивляющее и останавливающее внимание при чтении: *изобразительнее*, — оно удивительно, ибо в словах «осмелитесь ли вы» по сравнению со словами «можете ли вы» безусловно наличествует усиление — но, кажется, совсем нет увеличения собственно изобразительности. Однако слово это практически прямо отсылает нас к *изобразительным* как к самостоятельной службе, как бы *изображающей* литургию (исторически — предваряющей келейное принятие уже освященных даров в практике келлиотского монашества⁷), или как к части литургического действия⁸, в которые неременной частью входит гимн «Единородный Сыне»: «Единородный Сыне и Слове Божий, безсмертенъ Сый, и изволивый спасения нашего ради воплотитися отъ Святыя Богородицы и Приснодевы Марии, непреложно вочеловечивыйся, распныйся же Христе Боже, смертию смертью поправый, Единъ Сый Святыя Троицы, прославляемый Отцу и Святому Духу, спаси насъ».

Видимо, писатель всячески пытался привлечь внимание к первой евангельской отсылке в этом абзаце, полагая ее выпадающей из внимания читателя по причине замены Сына на дочь — и оказался прав в своих опасениях: насколько я знаю, никто из комментаторов не опознал отсылку, воспринимая это выражение Мармеладова исключительно как демонстрацию его высокопарного стиля. И в связи с этим здесь нужно еще раз проговорить много раз уже мною повто-

⁷ И все собеседование Мармеладова с Раскольниковым имеет, конечно, отчетливо литургический рисунок и смысл, так что слово это не только поддерживает переиначенную цитату, но и определяет для читателя характер последующей сцены. Правда, «причастие» здесь предваряет «изобразительны» — сразу по спуске Раскольникова в распивочную происходит следующее: «Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностью выпил первый стакан. Тотчас же всё отлегло, и мысли его прояснили. “Всё это вздор, — сказал он с надеждой, — и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! *Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря*, — и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения! Тыфу, какое всё это ничтожество!..” Но несмотря на этот презрительный плевок, он глядел уже весело, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени, и дружелюбно окинул глазами присутствующих» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 10–11].

Аллюзия на причастие тем яснее для читателя, что ничего не сказано про то, что герой съел кусок сухаря — он как бы говорит не совсем о том, что совершает в действительности в пространстве распивочной — и за счет такого расхождения и несоответствия к сказанному привлекается дополнительное читательское внимание.

⁸ См., например: [Изобразительны].

ренное: Достоевский *никогда* не имеет конечной целью введения специфических черт речи персонажа создание его «речевой характеристики» — неважно, высокий ли это стиль или употребление французского языка, или «народная речь» из «тетрадки каторжной». Напротив, «речевая характеристика» персонажа, его речевое своеобразие — это *инструмент*, который позволяет писателю вводить в речь персонажа нужные ему речевые обороты, обеспечивающие создание второго/глубинного плана образов.

И вот если мы замечаем эту первую отсылку, у нас уже не будет никаких сомнений по поводу того, какую картину и применительно к какому персонажу выстраивает Достоевский остальными евангельскими цитатами в этом абзаце⁹.

2. «Сим покиванием глав» — «Мимоходящии же хуляху Его, покивающе главами своими и глаголюще: Разоряяй церковь и трети денми Созидаяй, спасися Самъ: аще Сынъ еси Божій, сниди со креста» (Мф. 27, 39–40). Именно в таком виде этот текст читается на службе двенадцати евангелий Страстей Христовых в Великий четверг — и, соответственно, Достоевский мог рассчитывать на узнавание его

⁹ Связь трех следующих (из пяти присутствующих здесь) двух скрытых и одной прямой евангельских цитат отметил Борис Тихомиров [Тихомиров, 2005, с. 68–69] — но, очевидно, недостаточно убедительно, ибо комментаторы 35-томника все равно ему не поверили, что слова «Се человек» сказаны о Соне — и сочли необходимым специально сообщить о своем недоверии читателям [Достоевский, 2013–..., т. 7, с. 614], рассыпав таким образом выстраивающийся в подсознании читателя, начиная с этих цитат, магистральный смысловой вектор романа (авторский «указующий перст»). Хотя Борис Тихомиров указал и дальний контекст как раз для этой цитаты, но размыл его так, что он стал относиться ко всем героям (что фундаментально верно: один из главных посылов «Преступления и наказания» можно сформулировать так: человек человеку Бог — но и человек человеку свинья, причем любой человек может почти одновременно оказаться на обоих полюсах этого диапазона человеческих отношений, — но требует иного комментария, чтобы не разрушать концентрированное богословско-антропологическое высказывание Достоевского, обнаруживаемое в речи Мармеладова), а применительно к именно Соне контекст неоправданно редуцировал. Тихомиров пишет: «Слова Мармеладова, бесспорно, отзываются и в финале романа, характеризуя отношение Раскольников к Соне: “...В ней искал он человека, когда ему понадобился человек”» [Тихомиров, 2005, с. 69]. Меж тем полная цитата гораздо отчетливее указывает на Христа в Соне: «Дуня из этого свидания, по крайней мере, вынесла одно утешение, что брат будет не один: к ней, Соне, к первой пришел он со, своею исповедью; в ней искал он человека, когда ему понадобился человек; она же и пойдет за ним, куда пошлет судьба. Она и не спрашивала, но знала, что это будет так. Она смотрела на Соню даже с каким-то благоговением <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 402]. Заметим, что в следующем романе, в «Идиоте», главным свойством романного Христа будет именно следование за и с любым встреченным человеком в глубины его судьбы.

даже теми читателями, которые посещали церковь лишь на великие праздники. Эта цитата, конечно, тоже прямо относится к Соне по мысли Достоевского, а разглядеть нам это быстрее и удобнее всего удастся с привлечением контекста «Подростка», поскольку тут перед нами постоянный ход мысли Достоевского в его романах. В «Подростке» Макар Иванович прямо говорит о лишении чести девицы, что это все равно как храм Божий разорить¹⁰ — а слова Христа, на которые здесь указывают покидающие главами, относятся именно к храму Его тела: «Иисус сказал им в ответ: разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали Иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его? А Он говорил о храме тела Своего» (Ин. 2, 19–21).

3. «Всё тайное становится явным» — прямая цитата, отчетливо отсылающая читателя к Мк. 4, 22 и Лк. 8, 17: «И сказал им: для того ли приносится свеча, чтобы поставить ее под сосуд или под кровать? не для того ли, чтобы поставить ее на подсвечнике? Нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, и ничего не бывает потаенного, что не вышло бы наружу¹¹. Если кто имеет уши слышать, да слышит» (Мк. 4, 21–23). «Никто, зажегши свечу, не покрывает ее сосудом, или не ставит под кровать, а ставит на подсвечник, чтобы входящие видели свет. Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы. Итак, наблюдайте, как вы слушаете: ибо, кто имеет, тому дано будет, а кто не имеет, у того отнимется и то, что он думает иметь. И пришли к Нему Матерь и братья Его, и не могли подойти к Нему по причине народа. И дали знать Ему: Матерь и братья Твои стоят вне, желая видеть Тебя. Он сказал им в ответ: матерь Моя и братья Мои суть слушающие слово Божие и исполняющие его» (Лк. 8, 16–21).

¹⁰ «А молва-то ходила и впрямь, что будто он к сей вдовице, еще к девице, лет десять перед тем подсылал и большим капиталом жертвовал (красива уж очень была), забывая, что грех сей всё едино что храм Божий разорить» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 315].

¹¹ В церковно-славянском здесь повелительное наклонение со значением целевой причины, призывающее тайное прийти в явление: «нѣсть бо тайно, еже не явится, ниже бысть потаено, но да приидеть въ явленіе», — и это, в сущности, прямо описывает то, что Достоевский проделывает здесь с евангельским текстом: он приводит тайное, пребывающее обычно как бы за пределами восприятия, в действительно и наглядно явленное — вновь обостря читательское восприятие за счет шокирующего обновления внешней истории, срывающей пелену с взгляда, как бы слишком долго глядевшего на евангельские события и слишком *освоившегося* с ними.

Тихомиров характеризует данную цитату как «незначительно измененную» [Тихомиров, 2005, с. 68]. Меж тем, изменение, внесенное в нее Достоевским (или его персонажем) хоть и формально невелико — но по смыслу весьма значительно (и кстати, прямо противоположно знаменитому внесению изменения в библейскую/литургическую цитату Иваном Карамазовым¹²). Достоевский (и Мармеладов) переводят цитату из условного наклонения («Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным...») в изъявительное настоящего времени, то есть — свидетельствуют о том, что вот прямо сейчас на глазах у всех открывается в человеке бывшее сокровенным — его способность абсолютной самоотдачи (явленная в позорной проституции), но этому не верят и над этим насмеются так же, как «покивали головами» на абсолютную самоотдачу Христа (явленную в позорной казни).

Заметим, что в чуть расширенном контексте этот фрагмент весь посвящен способности слышать и верно понимать, что именно говорят (слова о свече — это «методологические» разъяснения, продолжающие истолкование Христом притчи о сеятеле), причем способность эта подчеркнута как жизненно важная для каждого человека. Именно и только слушающие и правильно услышавшие (то есть исполняющие) слово Христово становятся Его ближайшими родственниками.

В сущности, мы видим, что в самом начале, накануне окончательного воплощения своего «промаха», Раскольников *слушает* историю, несущую истину о том, что жертвовать можно собой, а не

¹² В романе «Братья Карамазовы» в поэме «Великий инквизитор» одним из важнейших мест является место из службы утрени (слова 117 псалма), искаженно цитируемое Иваном Карамазовым. Принципиально важно, что это слова суточного круга богослужений и их можно слышать каждый день весь год, кроме времени великого поста. Таким образом, Достоевский дает в искаженном виде цитату, которую легко может восстановить человек, хотя бы иногда бывающий в церкви — то есть, практически любой потенциальный читатель на момент выхода книги, даже если сам он не читал Псалтирь. Иван говорит: «И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: “Бо Господи явися нам”, столько веков взывало к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании своем, возжелал низойти к молящим» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 226]. Иван здесь пытается выдать за *призыв* и *просьбу* богооставленного человечества один из известнейших стихов, представляющих собой *торжество* о явлении и *вечном сопричастии человеку* Господа: «Бог Господь, и явися нам» (Пс. 117, 27). Самая существенная операция, которую Иван производит с разбираемой фразой — это изменение ее модальности. Изъявительное наклонение сменяется повелительным со значением мольбы, просьбы; действие переходит из разряда *реального совершенного* в разряд *желаемого нереального*. Подробнее об этом см.: [Богословие Достоевского, 2021, с. 223–240].

другими, и — самое главное — что действительно, в самом деле жертвовать собой — это не акт самостоятельной благородной решимости, не выбор подвига тогда, когда ты к нему готов и можешь совершить своим решением — а это способность *не препятствовать другим принести тебя в жертву тогда, когда они на это решатся; способность отдаться во власть их решения* — и что именно это есть путь Христов (и путь Сони и Лизаветы).

Но *услышит* Раскольников эту истину по-настоящему — и самое главное — внутренне ее переживет только на самых последних страницах романа, перед своим просветлением, которое становится в этом случае не внезапным и немотивированным (в чем его постоянно упрекают отрицатели «Эпилога»), а подготовленным всем ходом сюжета. В таком векторе становится абсолютно понятна и находится совершенно на своем месте странная и немотивированная в том случае, если мы этого вектора не видим, аллюзия на принесение в жертву Исаака, выявленная Ольгой Меерсон в сцене у реки, за которой «не прошло еще время Авраама и стад его» [Меерсон, 2013; Меерсон, 2019]¹³. Раскольников, сидящий на сложенных бревнах рядом с разжигаемой печью, внезапно постиг не просто то, что «жертва настоящего Искупителя — за свой (Свой) счёт, а не принесение в жертву другого» [Меерсон, 2019, с. 42], как пишет Меерсон, — это он умел чувствовать с самого начала, раздавая все имеющиеся у него «настоящие свои» деньги нуждающимся и бросаясь в огонь за горящими в пожаре детьми, ухаживая за больным отцом умершего товарища и собираясь жениться на убогой дочери госпожи Зарницыной. На эту двойственность героя указывает в настоящее время уже большинство исследователей, и если противопоставление именно таково: жертвовать другим — жертвовать собой, то остается совсем непонятно, почему ему нужно пройти такой страшный путь, почему его рассудок оказывает такое почти неодолимое сопротивление его сердцу. Но противопоставление у Достоевского иное: жертва на-

¹³ Кстати, тамошний *простор* отчетливо противопоставляет самоощущение человека, постигшего эту возможность полностью подчинить себя области чужих решений (не даром Раскольников начинает видеть и чувствовать этот простор после того, как не сопротивляется собирающимся убить его каторжникам), самоощущению человека, приносящего других в жертву, на котором «не тело, а бронза» и который проводит свою вечность «на аршине пространства», что, конечно, является очень прочувствованным описанием состояния человека, запертого в границах своего «я», ставшего своеобразным памятником самому себе, своей сдавленной в рамках «я» личности. О том, как это самодовлеющее «я» соотносится с наполеоновским мифом Раскольникова, см. в статье Н. Подосокорского в этом же номере [Подосокорский, 2022].

стоящего Искупителя — это не способность к самопожертвованию, но способность *вольню принять то, что жертвуют тобой*. Именно эта идея делает Исаака прообразом Иисуса Христа — и именно эта идея настолько непереносима для Раскольникова — да и почти для любого современного христианина, что мы постоянно настойчиво подчеркиваем вольность Христовой жертвы, придавая ей героический оттенок — и пугаясь в изображениях Христа того, что нам представляется как «сломленность» и «безвольность».

То есть — и это очень важно понять — это потому представляется нам как сломленность и безвольность, что *мы сами* способны были бы воспроизвести что-то подобное лишь в состоянии полной сломленности и безвольности. Исходя из такого нашего глубокого опытного знания, мы и производим генерализацию: любой, кто позволяет собой жертвовать, находится в состоянии сломленности и безвольности.

Однако это на самом деле совсем другой уровень стойкости и воли, и внутренней силы (из-за ощутимого присутствия которой многие читатели — да и сам Раскольников — на рациональном уровне отказываются верить в правдоподобность образа Сони): решиться не отдать — а отдаться. Герой способен и готов быть сколько угодно «жертвенным», однако при условии, что ему удастся сохранить внутри себя центр принятия решений. Но настоящая жертва — та, что согласилась отдать центр принятия решений во вне. Настоящая жертва — та, *которой* жертвуют, которую мучительно унижают и уничтожают не «враги» и не страшный мир вовне — а именно те, ради кого она приносится (поэтому *настолько* необходима в романе фраза Катерины Ивановны: «А что ж, чего беречь? Эко сокровище!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 17]).

Именно этот — действительно невыносимый — уровень жертвенности Христа актуализирует для нас Достоевский в своем романе. Именно способность к такому уровню жертвенности отличает святого от героя.

В связи с этим проясняется в «Преступлении и наказании» и ответ на вечный вопрос о *необходимости и неизбежности* Христовой жертвы. Была ли необходима жертва Сони? С внешней стороны — совсем нет — и мы видим, как *сразу* после смерти Катерины Ивановны дела семьи полностью устраиваются. Но в том-то и дело, что Христос и Соня действуют не просто в ситуации наличия Катерины Ивановны/человечества и ее/его гордости, запирающей

ее/его и всех сопричастных накрепко в ужасе ее/его жизни, но они действуют в ее/его глубинных интересах, *позволяя ей/ему разрешить ситуацию единственно доступным ей/ему на тот момент способом* — потому что только так Катерина Ивановна/человечество способно выйти из своей уединенности, полностью открыться другому: это та дверь, которая не распахивается извне.

Скажем прямо: это способность позволить другому **объективировать** себя, потому что он *иным способом* не умеет вообще входить в какое бы то ни было взаимодействие — и мы видим подобное в общении родителей с *совсем маленькими* детьми: ребенок бьет родителя, который для него вполне объект — и если получает в ответ жесткое противодействие, то просто понимает, что бить можно лишь в том случае, если он способен это противодействие выдержать и превзойти. А вот если он получает принятие — и слезы родителя, которому больно, — он начинает научиться эмпатии, способности ощущать и переживать чужую боль, то есть субъект-субъектному взаимодействию. Способность к такой жертве — это способность позволить другому использовать себя как средство для насущных нужд (средство — в том случае, если речь уже не идет о совсем маленьких детях, — крайне малопригодное в этом качестве, позволяющее лишь выживать) — с тем чтобы стать ключом к его самости — или — как мы видим в случае с Катериной Ивановной — взрывпакетом, который образует незарастающий уже пролом между Соней и Катериной Ивановной, в результате которого они становятся «одно»¹⁴.

То же самое делает для Раскольников Лизавета, не заслоняясь от топора, позволяя ему разрешить ситуацию единственно доступным ему способом. Она — и в этом смысл ее странного жеста, лишь обозначает дистанцию между людьми — ту иллюзию отдельности, которая и приводит к возможности только такого раскольниковского решения — и которая сейчас уничтожится ее решимостью стать его жертвой (почему он «об ней почти и не думает, точно и не убивал» — она отныне живет в нем (как и Христос в нас после Его согласия стать нашей жертвой), и она принимает ответственность за происшедшее на себя (как и Он)).

Герой по совершении героического поступка живет в бронзе на аршине пространства, как памятник. Святой в своей согласии стать

¹⁴ «Мы одно, заодно живем» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 244], — пытается объяснить Раскольникову Соня, даже раздражаясь на его полное непонимание.

нашей жертвой начинает жить в нас, в бесконечном просторе соединенных человеческих личностей.

4. И именно такой невыносимый для нас уровень жертвенности связан для Достоевского с единственной заковыченной в этом абзаце цитатой «Се человек». Ольга Деханова в связи со своим докладом на очередных старорусских Международных чтениях «Достоевский и современность» про «Московский мир Достоевского», описанный в книге Г.А. Федорова, в личной беседе со мной¹⁵ высказала предположение, что эта цитата единственная заковыченная здесь потому, что это не совсем или не только цитата — но еще и название — название известной Достоевскому с детства картины, находившейся в церкви Преображения Господня на Ордынке, приписываемой в его время Альбрехту Дюреру, а ныне атрибутированной Яну Мостарту. Вот как описывает свои ощущения от картины Федоров, полагая их совпадающими с ощущениями Достоевского: «Лицо Христа, — пишет исследователь, — открытие Мостарта. Можно увидеть в нем печаль с такими несомненными находками, как слеза, капля крови, но главное — сломленность, обреченность. Лицо мужественного, сильного человека, и тем значительней его скорбь, безысходность, отрешенность. А подле — безобразный, жестокий оскал торжествующего палача... И — злая агрессивная сила. Образ ее уже соотносился с “темной, наглой и бессмысленно-вечной силой, которой все подчинено”. Она у Мостарта “захватила, раздробила” не только само “великое и бесценное существо”, сила эта сокрушила дух, прежде чем уничтожить плоть» [Федоров, 1986, с. 61].

Однако роман «Преступление и наказание» показывает, что Достоевский умел проникать в западное искусство глубже своих читателей — и увидел в картине Мостарта то, что потом смог изобразить в романе. Он увидел, что то, что мы в состоянии представить себе только как безвольную покорность — есть совсем иной уровень решимости и владения собой, позволяющий сделать себя философским камнем (воспринимаемым как объект и средство, пока состоявшееся взаимодействие не раскроет в нем Христа), преображающим, раскрывающим истинную природу человека в тех, кто вступает с ним во взаимодействие.

¹⁵ См. также: [Деханова, 2017, с. 46].



Илл. 1. Ян Мостарт. «Се человек». 1520. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва)

Fig. 1. Jan Mostaert. *Ecce Homo*. 1520.

The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

Но, чтобы наглядно показать выстраивание «указующего перста» автором, вернемся к «незначительному изменению» третьей цитаты у Достоевского, «все тайное становится явным», — тому, как текст романа далее актуализирует контекст о свече (и свете из первой цитаты), тому, как это настоящее время изъяснительного наклонения

прямо и образно будет далее явлено в романе в центральной его сцене.

Как ни странно, свечи появляются в «Преступлении и наказании» не так часто. Я не буду говорить о свече в истории Свидригайлова, поскольку это отдельная линия концепта. Но необходимо сказать, что свеча как практически действующее лицо появляется в *единственной* кульминационной сцене, в гостинице, в которой происходит окончательное осознание себя Свидригайловым. Так же — как активно участвующее лицо — она появляется и в *единственной* сцене истории Раскольниковова. Остается в стороне и метафорическое выражение «бабочка, летящая на свечку», которым Порфирий описывает свои отношения с Раскольниковым, а Раскольников — с Порфирием. Речь пойдет о реальных свечах истории Раскольниковова.

Первое, что нужно отметить: у самого Раскольниковова **свечей нет** — и это специально подчеркнуто: «Возвратясь с Сенной, он бросился на диван и целый час просидел без движения. Между тем стемнело; свечи у него не было, да и в голову не приходило ему зажигать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 55]. Позже Раскольников расскажет Соне о своем состоянии перед преступлением: «Ночью огня нет, лежу в темноте, а на свечи не хочу заработать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 320], что прямо соотносится с контекстом первой евангельской цитаты: «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы; ибо всякий, делающий злое, ненавидит свет и не идет к свету, чтобы не обличились дела его, потому что они злы, а поступающий по правде идет к свету, дабы явны были дела его, потому что они в Боге соделаны» (Ин, 3, 18–21).

Свеча однажды озаряет ярким светом каморку Раскольниковова после сна об избиении хозяйки — ее вносит Настасья — и в этом свете мы вместе с героем узнаем, что для него начался ад внутри него самого, что пролитая им кровь сгустила и запекла его собственную кровь.

Но эта свеча не рифмуется с третьей евангельской цитатой в речи Мармеладова.

А вот вторая свеча в истории Раскольниковова рифмуется с ней прямо и непосредственно. «А Раскольников пошел прямо к дому на канаве, где жила Соня. <...> Покамест он бродил **в темноте и в недоумении**, где бы мог быть вход к Капернаумову, вдруг, в трех шагах от него, отворилась какая-то дверь; он схватился за нее машинально.

— Кто тут? — тревожно спросил женский голос.

— Это я... к вам, — ответил Раскольников и вошел в крошечную переднюю. **Тут, на продавленном стуле, в искривленном медном подсвечнике, стояла свеча**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 241].

Герои входят в комнату: «Через минуту вошла со свечой и Соня, **поставила свечку и стала сама** перед ним» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 241]. Перед нами практически **инсценировка** евангельской цитаты, причем свеча и Соня здесь очевидно отождествляются во второй приведенной здесь цитате из романа — и через то становится понятен символизм первой: Сонин божественный огонь тоже светит, опираясь на по видимости **продавленную и искривленную жизнь** героини, но это не уменьшает даваемого света — и это не основание убирать его под спуд (как это настойчиво пытались сделать первые издатели романа¹⁶). О Сонином огне прямо будет сказано в сцене: «С новым, странным, почти болезненным, чувством всматривался он в это бледное, худое и неправильное угловатое личико, в эти кроткие голубые глаза, могущие сверкать таким огнем, таким суровым энергическим чувством <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 248].

Важно, что Лизаветино Евангелие Раскольников буквально открывает у Сониной свечи: «На комод лежала какая-то книга. Он каждый раз, проходя взад и вперед, замечал ее; теперь же взял и посмотрел. Это был Новый завет в русском переводе. Книга была старая, подержанная, в кожаном переплете.

— Это откуда? — крикнул он ей через комнату. Она стояла всё на том же месте, в трех шагах от стола.

— Мне принесли, — ответила она, будто нехотя и не взглядывая на него.

— Кто принес?

— Лизавета принесла, я просила.

¹⁶ Вот как описывал отношение редактора «Русского вестника» к Соне Н.А. Любимов, полностью солидаризуясь с ним: «<...> выведенная Достоевским фигура Сони как выдуманная и деланная весьма претила <...> М. Н. Каткову. <...> Катков с трудом принял на страницы своего издания те главы, где говорится об отношениях Сони и Раскольникова. <...> Катков не мог переварить мысли, *чтоб занятие проституцией могло в каких бы то ни было условиях сделаться высшим подвигом самопожертвования* и таить под собою невинную чистоту души, сохраняющей белизну в грязной оболочке тела», цит. по: [Березкина, 2013, с. 20–21].

“Лизавета! Странно!” — подумал он. Всё у Сони становилось для него как-то страннее и чудеснее, с каждой минутой. Он перенес **книгу к свече** и стал перелистывать» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 248–249]. Соня становится светом, способным привести к понижению странного для героя и читателя самоотдающегося до конца поведения Лизаветы.

Итак, мы видим, что четыре евангельские цитаты из речи Мармеладова буквально реализуются в изображении Сони, создавая текстовые рифмы: одна — о покивании глав — прямо в процессе произнесения и дальнейшего рассказа Мармеладова, вторая — о том, что тайное становится явным — в главе о чтении Евангелия, в середине текста, третья, «Се Человек» — почти в конце, перед признанием Раскольникова, покрывая таким образом все пространство романа: «Дуня из этого свидания, по крайней мере, вынесла одно утешение, что брат будет не один: к ней, Соне, к первой пришел он со, своею исповедью; в ней искал он человека, когда ему понадобился человек; она же и пойдет за ним, куда пошлет судьба. Она и не спрашивала, но знала, что это будет так. Она смотрела на Соню даже с каким-то благоговением <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 402].

Однако цитата «Се человек» имеет такую удаленную *словесную* текстовую рифму. А вот образную текстовую рифму она имеет гораздо ближе. Стих Евангелия от Иоанна 19, 5 полностью выглядит так: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице. И сказал им Пилат: се, Человек!» Иисус выходит одетый в пародию на царскую одежду — так же как Соня впервые появится в романе, одетая в пародию на одежду дам высшего общества: «Соня остановилась в сенях у самого порога, но не переходила за порог и глядела как потерянная, не сознавая, казалось, ничего, забыв и о своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, и необъятном кринолине, загородившем всю дверь, и о светлых ботинках, и об омбrello, ненужной ночью, но которую она взяла с собой, и о смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 143].

Но одновременно и Иисусу более, чем кому-либо, пристала царская одежда, которая сама есть лишь слабое подобие одеяния Бога, и Соне более, чем кому-либо, пристал ее костюм ангела и феникса (вполне опознаваемый в этом качестве читателями и исследователя-

ми), на который тоже лишь слабо намекают хвосты, фижмы и перья богатых дамских нарядов.

Образ находится в непосредственной близости к цитате, потому что то, что он воспроизводит, находится в ее опущенной в тексте Достоевского части, и потому что образ связан со словом гораздо опосредованнее, чем со словом связано слово. Слово же относится практически на другой край романного текста, слово о Соне и цитата о Христе обнимают текст, но отнюдь не сближаются сколько-нибудь навязчиво для читателя — и нужен был настроенный слух Бориса Тихомирова, чтобы заметить (то есть — перевести из бессознательного ощущения в осознанное восприятие) их прямую соотнесенность.

5. «<...> **осмелитесь** ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что **я не свинья?**» — это довольно очевидная в свете дальнейшей истории о заступлении Мармеладова в должность (о чем он рассказывает как о пребывании в раю и о переселении в Царствие Божие¹⁷) и последующем падении аллюзия на стих из Второго послания Петра: «Но с ними случается по верной пословице: пес возвращается на свою блевотину, и вымытая свинья идет валяться в грязи» (2 Пет. 2, 22). В Евангелии Достоевского этот стих отчеркнут карандашом в более широком контексте (отчеркивание обозначается далее выделением жирным шрифтом, курсивом выделяются слова, выделенные курсивом в Евангелии Достоевского¹⁸): «Ибо если, избегши скверн мира чрез познание Господа и Спасителя [нашего] Иисуса Христа, опять запутываются в них и побеждаются *ими*, то **последнее бывает для таковых хуже первого. Лучше бы им не познать пути правды**, нежели, познав, возвратиться назад

¹⁷ «— Было же это, государь мой, назад пять недель. Да... Только что узнали они обе, Катерина Ивановна и Сонечка, Господи, точно я в *Царствие Божие* переселился. Бывало, лежи, как скот, только брань! А ныне: на цыпочках ходят, детей унимают: “Семен Захарыч на службе устал, отдыхает, тш!” Кофеем меня перед службой поят, сливки кипятят! Сливков настоящих доставать начали, слышите! И откуда они сколотились мне на обмундировку приличную, одиннадцать рублей пятьдесят копеек, не понимаю? Сапоги, манишки коленикоровые — великолепнейшие, вицмундир, всё за одиннадцать с полтиной состряпали в превосходнейшем виде-с. <...> И в продолжение всего того *райского* дня моей жизни и всего того вечера я и сам в мечтаниях летучих препровождал: и то есть как я это всё устрою, и ребятишек одену, и ей покой дам, и дочь мою единокровную от бесчестия в лоно семьи возвращу... И многое, многое...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 18–19].

¹⁸ На всякий случай напомним, что курсивом в Евангелии выделяются слова, отсутствующие в переводимом тексте и добавленные переводчиками для формирования правильной структуры фразы на языке перевода.

от преданной им святой заповеди. **Но с ними случается по верной пословице: пес возвращается на свою блевотину, и вымытая свинья идет валяться в грязи»** (2 Пет. 2, 20–22)¹⁹.

Казалось бы, эта цитата имеет очевидное отношение к самому Мармеладову — и уж точно не имеет отношения к Соне. Однако это не так. Соня, познавшая глубоко путь правды самоотдачи, отказывает в воротничках Катерине Ивановне, что горько оплакивает потом как свой главный грех²⁰, а в черновиках прямо говорит, что она в этом поступке «против любви погрешила» [Достоевский, 1972–1990, т. 7, с. 135], то есть «возвратилась назад от преданной ей святой заповеди».

Таким образом, роман строится на двух одновременно верных утверждениях, прямо обозначенных в этом чрезвычайно суггестивном абзаце текста: 1. «Человек человеку Бог» — и «се человек» практически впрямую сказано в романе не только о Соне. Раскольников, например, думает о Разумихине: «Ведь вот *этот человек* за меня на распятие пойдет» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 189], Бог являет себя у Достоевского даже в Лебезятникове²¹.

2. «Человек человеку свинья» — ведь почти сразу в речи Мармеладова, говорящего в этот раз о Катерине Ивановне, появляется другая аллюзия, очевидно отсылающая к «Притче о блудном сыне» (заметим, что и здесь образуется близкая текстовая рифма: рассказ о Соне — это рассказ о единокровной дочери, в которой являет себя Единокровный Сын, рассказ о Катерине Ивановне — рассказ о блудной дочери, заместившей блудного сына): «И осталась она после него с тремя малолетними детьми в уезде далеком и **зверском**, где и я тогда находился, и осталась в такой нищете безнадежной, что я хотя и много видал приключений различных, но даже и описать не в состоянии. Родные же все отказались. Да и горда была, чересчур горда...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 16]. Вместо *свинском* здесь сказано *зверском*, что привлекает в память и позволяет считать здесь задействованной третью евангельскую цитату о свиньях: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7, 6).

¹⁹ Цит. по: [Евангелие Достоевского, 2010, с. 404/384].

²⁰ См. об этом подробнее: [Касаткина, 2020].

²¹ См. об этом подробнее: [Касаткина, 2022].

Люди являют друг другу Бога, отдающегося другим в полной беззащитности, делающего свою плоть пищей для других, — и люди же становятся друг для друга свиньями из притчи о блудном сыне и из текста о святыне и жемчуге, готовыми растерзать друг друга, как только одни явятся перед другими беззащитными; становятся свиньями, не способными заметить голодного рядом с собой, жаждущего рожков из их корыта, по которым они, наевшись, топчутся ногами: одни и те же люди, зачастую почти в одно и то же время — такой диапазон человека наглядно предъявляет нам Достоевский в романе «Преступление и наказание».

Таким образом, мы видим, что указующий перст автора возникает в восприятии читателя, начинаясь от мгновенно и мощно углубляющих текст евангельских цитат — и продолжаясь затем текстовыми рифмами, возникающими в значительно удаленных друг от друга фрагментах текста, что одновременно создает у воспринимающего отчетливый вектор авторской интенции и не дает возникнуть даже намеку на дидактичность и морализаторство, но создает отчетливое ощущение свидетельства о реальном присутствии евангельской истории в «насушном видимо текущем». Свидетельства, получаемого непосредственно душой читателя.

Список литературы

1. Березкина, 2013 — *Березкина С.В.* Ф.М. Достоевский и М.Н. Катков (из истории романа «Преступление и наказание») // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 5. С. 16–25.
2. Богословие Достоевского, 2021 — Богословие Достоевского / ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 416 с.
3. Деханова, 2017 — *Деханова О.* Московский Петербург Раскольникова // Достоевский и современность. Материалы XXXI Международных Старорусских чтений 2016 года. Великий Новгород, 2017. С. 44–52.
4. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Достоевский, 2013 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013 — (изд. продолжается).
6. Евангелие Достоевского, 2010 — Евангелие Достоевского. Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года: в 2 т. М.: Русский Мир, 2010. Т.1. 656 с.
7. Изобразительны — Изобразительны // Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/izobrazitelny> (дата обращения: 13.10.2022).

8. Касаткина, 2020 — Касаткина Т.А. «Я великая, великая грешница»: Богословие греха в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1 (9). С. 16–30.
9. Касаткина, 2021 — Касаткина Т.А. Богословие Достоевского: описание изнутри // Богословие Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 157–266.
10. Касаткина, 2022 — Касаткина Т.А. «Преступление и наказание»: как создается глубокий текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17). С. 52–62.
11. Меерсон, 2013 — Меерсон О. Авраам и Исаак — свидетели покаяния Раскольникова // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2013. № 30. Ч. 2. С. 9–26.
12. Меерсон, 2019 — Меерсон О. Библиейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3(7). С. 34–51.
13. Неретина, 1995 — Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абелияра. М.: Гнозис, 1995. 182 с.
14. Подосокорский, 2022 — Подосокорский Н.Н. «Наполеоновский» Петербург и его отражение в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 71–135.
15. Тихомиров, 2005 — Тихомиров Б.Н. «Лазарь, гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 472 с.
16. Федоров, 1986 — Федоров Г.А. «Се человек» Яна Мостарта // Этюды о картинах. Сб. памяти М. Алпатова. М.: Искусство, 1986. С. 55–85.

References

1. Berezkina, S.V. "F.M. Dostoevskii i M.N. Katkov (iz istorii romana 'Prestuplenie i nakazanie')" ["Fyodor Dostoevsky and Mikhail Katkov (About the History of the Novel *Crime and Punishment*)"]. *Izvestiia RAN. Seriya literatury i iazyka*, vol. 72, no. 5, 2013, pp. 16–25. (In Russ.)
2. Kasatkina, T.A., editor. *Bogoslovie Dostoevskogo [Dostoevsky's Theology]*. Moscow, IWL RAS, 2021. 416 p. (In Russ.)
3. Dekhanova, O. "Moskovskii Peterburg Raskol'nikova" ["Raskolnikov's Moscow in Petersburg"]. *Dostoevskii i sovremennost'. Materialy XXXI Mezhdunarodnykh Starorusskikh chtenii 2016 goda [Dostoevsky and Contemporary Age. Proceedings of the 31st International Readings in Staraya Russa of 2016]*. Velikii Novgorod, 2017, pp. 44–52. (In Russ.)
4. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 35 tomakh [Complete Works: in 35 vols]*. Vols. 1–9. St. Petersburg, Institute of Russian literature (Pushkin House) RAS, Nauka Publ., 2013–(continuing publication). (In Russ.)
6. *Evangelie Dostoevskogo. Lichnyi ekzempliar Novogo Zaveta 1923 goda izdaniia, podarennyi F.M. Dostoevskomu v Tobol'ske v ianvare 1850 goda: v 2 tomakh [Dostoevsky's Gospel. A Personal Copy of the 1823 New Testament Presented to Fyodor Dostoevsky in Tobolsk in January 1850: in 2 vols]*, vol. 1. Moscow, Russkii Mir' Publ., 2010. 656 p. (In Russ.)

7. “Izobrazitel’ny” [“Typica”]. *Azбуka very*. Available at: <https://azbyka.ru/izobrazitelny> (Accessed 13 Oct. 2022). (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. “‘Ia velikaia, velikaia greshnitsa’: Bogoslovie grekha v ‘Prestuplenii i nakazanii’ i ‘Idiote’” [“‘I am a great, great sinner’: The Theology of Sin in *Crime and Punishment* and *The Idiot*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (9), 2020, pp. 16–30. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-1-16-30>

9. Kasatkina, T.A. “Bogoslovie Dostoevskogo: opisanie iznutri” [“Dostoevsky’s Theology: A Description from the Inside”]. Kasatkina, T.A., editor. *Bogoslovie Dostoevskogo [Dostoevsky’s Theology]*. Moscow, IWL RAS, 2021, pp. 157–266. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0663-5-157-266>

10. Kasatkina, T.A. “‘Prestuplenie i nakazanie’: kak sozdaetsia glubokii tekst” [“*Crime and Punishment*: How to Create a Deep Text”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (17), 2022, pp. 52–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-52-62>

11. Meerson, O. “Avraam i Isaak — svideteli pokaiianii Raskol’nikova” [“Abraham and Isaac, Witnesses of Raskolnikov’s Repentance”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 30, part 2, 2013, pp. 9–26. (In Russ.)

12. Meerson, O. “Bibleiskie podteksty u Dostoevskogo kak arbitry pri tolkovanii spornykh mest” [“Biblical Subtexts in Dostoevsky as Arbiters for Ambiguous Passages”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 34–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-34-51>

13. Neretina, S.S. *Slovo i tekst v srednevekovoii kul’ture. Kontseptualizm Abeliara [Word and Text in Medieval Culture. Abelard’s Conceptualism]*. Moscow, Gnozis Publ., 1995. 182 p. (In Russ.)

14. Podosokorskii, N.N. “‘Napoleonovskii’ Peterburg i ego otrazhenie v romane F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i nakazanie’” [“‘Napoleonic’ Petersburg and its Reflection in Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (20), 2022, pp. 71–135. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-71-135>

15. Tikhomirov, B.N. “*Lazar’, griadi von*”. *Roman F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” v sovremennom prochtenii. Kniga-kommentarii [“Lazarus, Come Out.” A Modern Reading of Dostoevsky’s Novel Crime and Punishment. Commentary Book]*. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2005. 472 p. (In Russ.)

16. Fedorov, G.A. “‘Se chelovek’ Yana Mostarta” [“*Ecce Homo* by Jan Mostaert”]. *Etiudy o kartinakh. Sbornik pamiati M. Alpatova [Studies on Paintings. Collected in Memory of M. Alpatov]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 55–85. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 12.10.2022

Одобрена после рецензирования: 20.10.2022

Принята к публикации: 24.10.2022

Дата публикации: 25.12.2022

The article was submitted: 12 Oct. 2022

Approved after reviewing: 20 Oct. 2022

Accepted for publication: 24 Oct. 2022

Date of publication: 25 Dec. 2022