

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 1 (29), 2025.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+75+82.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)+85.1+83

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88>

<https://elibrary.ru/QNSQKD>

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



© 2025. Николай Подосокорский

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

Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание»

© 2025. Nikolay N. Podosokorsky

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

Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment*

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-6310-1579>

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Аннотация: Статья затрагивает проблему сопоставления метафизических произведений Ф.М. Достоевского и нидерландского художника Иеронима Босха (ок. 1450–1516), знаменитого своими изображениями сюрреалистических сцен мира, погрязшего в грехе и наполненного самыми фантастическими химерами, зачастую соединяющими в себе признаки живого и неодушевленного. Отмеченная манера художника сразу же бросается в глаза при чтении первых глав «Преступления и наказания», в которых ряд персонажей описывается через болезненное восприятие Раскольникова в духе гибридов Босха. Например, про тонкую и длинную шею старухи-процентщицы говорится, что она «похожа на куриную ногу»; лицо хозяина распивочной, куда заглядывает герой после сделанной «пробы», в глазах Раскольникова «было как будто смазано маслом, точно железный замок» и т. п.

Ранее подобные попытки обнаружить босхианские мотивы в русской литературе XIX века предпринимались исследователями на материале творчества А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, но применительно к Достоевскому такая постановка вопроса в специальной статье осуществлена впервые. В настоящем исследовании речь не идет о каком-либо доказанном *влиянии* Босха на Достоевского, поскольку маловероятно (хотя и полностью не исключено), что писатель вообще был знаком с его картинами. Цель исследования состоит в том, чтобы показать на примере романа «Преступление и наказание» и триптиха «Воз сена», что и Достоевский, и Босх, используя общеевропейские христианские символы и аллегории, указывали в своих произведениях на духовную реальность вне времени, которая является неизменной для людей разных народов и эпох, объединенных общими представлениями о взаимоотношениях людей с Богом и дьяволом и о том, что происходит с человеком после того, как он всецело отдается во власть зла. В статье подробно анализируются концепты «воз сена» и «сено» в романе в связи с триптихом Босха и обнаруживаются удивительные переключки между мирами Достоевского и нидерландского художника-визионера.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Преступление и наказание», аллегория, Босх, «Воз сена», Родион Раскольников, грехопадение, демоны.

Для цитирования: Подосокорский Н.Н. Ф.М. Достоевский и Иероним Босх: воз сена в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 46–88. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88>

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre “Dostoevsky and World Culture,” A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-6310-1579>

E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Abstract: The article compares the metaphysical works of Fyodor Dostoevsky and the Dutch artist Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), who is famous for his depictions of surreal scenes of a world steeped in sin and filled with the most fantastic chimeras, often combining signs of the living and the inanimate. This characteristic of the artist immediately catches the eye when reading the first chapters of *Crimes and Punishment*, in which several characters are described through Raskolnikov’s painful perception in the spirit of Bosch’s hybrids. For example, it is noted that the thin and long neck of the old pawnbroker “looks like a chicken leg”; the face of the tavern owner, where the hero enters after making a “sample,” is described as “being as if oiled, like an iron lock” in Raskolnikov’s eyes, etc.

Earlier, similar attempts to discover Boschian motifs in Russian literature of the 19th century were made by researchers based on the works of Alexandr Pushkin and Nikolay Gogol, but this is the first time that such a statement of the question has been made in relation to Dostoevsky in a dedicated article. In this study, we are not talking about any proven influence of Bosch on Dostoevsky, since it is unlikely (although not completely excluded) that the writer was even familiar with his paintings. The

purpose of the study is to show using the novel *Crime and Punishment* and the *Haywain Triptych* that both Dostoevsky and Bosch, using pan-European Christian symbols and allegories, pointed in their works to a spiritual reality beyond time, which is unchangeable for people of different nations and epochs united by common ideas about the relationship between people and God and the devil and what happens to a person after he completely surrenders to the power of evil. The article analyzes in detail the concepts of “haywain” and “hay” in the novel in connection with Bosch’s triptych and reveals amazing similarities between the worlds of Dostoevsky and the Dutch visionary artist.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, allegory, Bosch, *The Haywain Triptych*, Rodion Raskolnikov, the Fall, demons.

For citation: Podosokorsky, N.N. “Fyodor Dostoevsky and Hieronymus Bosch: The Haywain in the Novel *Crime and Punishment*.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 46–88. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-46-88>

Введение

Если рассматривать «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского как, прежде всего, «роман о действии греха в человеке» [Касаткина, 2015, с. 188], как метафизически глубокий и трансформирующий читателя текст (об этом основополагающем свойстве романа не раз писала Т.А. Касаткина [Касаткина, 2022a], [Касаткина, 2022б]), в котором автор художественными средствами показывает путь духовного падения и начала восстановления¹ своего героя, то возможными ключами к пониманию произошедшей с Раскольниковым метаморфозы могут быть те символы и аллегории христианской культуры, непосредственно присутствующие в тексте, через которые за повседневными вещами и хрупкими, временными реалиями приоткрывается иной, вечный мир. Одним из таких значимых концептов в «Преступлении и наказании» является *воз сена* и вообще некая странная *телега*, появляющаяся несколько раз *непонятно зачем и почему* в ходе повествования.

В этой статье мы хотели бы обратить внимание на удивительные параллели между возом сена в романе Достоевского и алтарным триптихом «Воз сена»² нидерландского художника Иеронима

¹ Т.Г. Магарил-Ильева полагает, что «Раскольникову удалось пройти путь духовного преображения, который стремился отыскать Достоевский для своих героев в ранних текстах и по какой-то причине не смог найти» [Магарил-Ильева, 2024, с. 50].

² В настоящее время известны два основных варианта триптиха «Воз сена» Босха: один из них хранится в музее Прадо (Мадрид), другой — в Эскориале. Различия между ними

Босха (ок. 1450–1516), особенно знаменитого своими гротескными изображениями различных демонов и сюрреалистических сцен мира, погрязшего в грехе и наполненного самыми фантастическими химерами, зачастую соединяющими в себе признаки живого и неодушевленного. В.А. Косякова так пишет об этой особенности искусства Босха:

<...> можно утверждать, что между магическими контаминациями далёкого прошлого, состоящими из частей различных живых организмов, и нынешними вариациями на тему слияния человека и техники — гибриды Иеронима Босха являются промежуточным этапом и связующим звеном. Ведь синтетические босхианские герои, образы, фигуры сочленяют в себе уже не только элементы разных одушевлённых существ, как древние политеистические божества либо средневековые бестиарные зверушки, но и, казалось бы, несоместимые в силу происхождения своего объекты. Многие человеко-зверовидные персонажи художника в качестве членов или органов собственных тел имеют инородные, рукотворные, искусственные предметы.

Так, например, на центральной панели триптиха «Воз сена» на вершине стога пепельно-голубой антропоморфный монстр с крыльями играет на дудке или флейте, произрастающей у него из лица — вместо рта и носа. Подобное существо можно видеть в центре триптиха «Искушение святого Антония»: немного выше коленопреклоненного заглавного героя. Внизу центральной панели того же «Искушения» в водоёме плавают лодка-рыба и лодка-утка, в которую будто врос персонаж в очках, портретно напоминающий гадковатую тварь с картины «Святой Иоанн на острове Патмос». На левой панели «Искушения святого Антония» совсем уже странный гибрид представляет собой «единый организм» из рожка с лапами, башни и рыбы, проглатывающей другую рыбу, — всё это срослось

незначительны, но первый признается большинством специалистов если не оригиналом, то наилучшим повторением подлинника. Вместе с тем, известно, что еще в XVI веке было сделано и много других копий. В их числе: копия, находившаяся во владении испанской дворянки Менсии де Мендоса-и-Фонсека (1508–1554), вдовы Генриха III, графа Нассау-Бреды; воспроизведение на холсте, хранившееся в бывшей коллекции Карела Ван Кроя (Хеверле, Бельгия); брюссельский гобелен XVI века (Мадрид, Национальный Патримониум) [Марейнссен, 1998, с. 52]. По всей видимости, были созданы и другие копии, выполненные с той или иной степенью сходства с образцами, хранящимися в Прадо и Эскориале.

в чудовищную повозку, управляемую к тому же каким-то возничим [Косякова, 2020а, с. 7].

По оценке Филиппа Даверио, Босх сыграл в коллективном сознании Нидерландов «такую же роль, что и Данте Алигьери в Италии за два столетия до него» [Даверио, 2018, с. 42]. Сопоставление Босха с Данте имеет свои основания далеко не только с точки зрения культурной значимости обоих фигур для названных стран, но и применительно к содержанию их произведений, бичующих разные пороки и отклонения человека от служения Богу. Есть в «Божественной комедии» и гибриды, чем-то предвосхищающие адские химеры Босха. К примеру, в тринадцатой песне «Ада» Данте и Вергилий оказываются во втором поясе седьмого круга, где страдают те, кто добровольно лишил себя жизни (илл. 1). Этот пояс весь кишит раз-



Илл. 1. Гюстав Доре. Гарпии в лесу самоубийц.

Иллюстрация к «Божественной комедии» Данте. 1850.

Fig. 1. Gustave Doré. Harpies in the Suicide Forest.

Illustration for Dante's Divine Comedy. 1850.

ного рода гибридами: доставляет поэта туда кентавр Несс; сам лес самоубийц состоит из человеческих душ, превращенных в деревья, которые начинают кровоточить и стелать, если сломать у них даже маленькую веточку; в качестве же охранников и мучителей этих *древолюдей* выступают ужасные гарпии, в свою очередь, соединяющие в себе как женские, так и птичьи признаки.

С создателем «Божественной комедии» современники (И.С. Тургенев, А.И. Герцен и др.) начали сравнивать

и Достоевского еще при его жизни, сразу же после выхода «Записок из Мертвого дома» (1861–1862). Например, А.П. Милюков пишет: «И “Записки из Мертвого дома” производили потрясающее впечатление: в авторе их видели как бы нового Данта, **который спускался в ад тем более ужасный, что он существовал не в воображении поэта, а в действительности**» [Милюков, 1990, с. 275]. И хотя вопрос о том, являются ли картины ада, запечатленные Данте, исключительно плодом его воображения, или же гениальным выражением *действительности иного измерения*, не имеет однозначного разрешения, само сопоставление Данте, Босха и Достоевского может быть продуктивным для понимания произведений каждого из них, поскольку их представления о цели и содержании искусства были основаны на глубочайшей христианской метафизике³. И то, что Босх создавал «церковные» картины, а Достоевский — «светские» литературные тексты, не должно нас смущать, ведь, как пишет А.Е. Махов, «визуальная культура Средневековья в значительной мере была основана на убеждении, что изображение можно читать как текст»; коррелируют же визуальному высказыванию средневековых художников «нужно искать в той словесной области, которую мы сейчас называем художественной литературой» [Махов, 2011, с. 5].

Свойство создавать небывалые гибриды не только из разных живых существ, но и с элементами неживого, отмеченное в картинах Босха, сразу же бросается в глаза и при чтении первой части «Преступления и наказания», в которой ряд персонажей описывается через болезненное восприятие Раскольникова вполне в духе гибридов нидерландского художника. Например, про тонкую и длинную шею старухи-процентщицы говорится, что она «похожа на куриную ногу» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 8]; лицо хозяина распивочной, куда заглядывает герой после сделанной «пробы», в глазах Раскольникова «было как будто смазано маслом, точно железный замок» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 12]; Кох, неистово стучащий в квартиру Алены Ивановны, ревет «как из бочки» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 67] и т. п.

Сразу же заметим, что в данной работе речь почти наверняка не идет о каком-либо культурном *влиянии* Босха на Достоевско-

³ Поэт Б.А. Чичибабин, словно иллюстрируя этот тезис, великолепно соединил в небольшом стихотворении «Фантастические видения в начале семидесятых» (1972) отсылки к Данте, Босху и Достоевскому [Чичибабин, 2013, с. 114–115]. О дантовском подтексте в «Преступлении и наказании» см.: [Корбелла, 2022].

го, поскольку писатель никогда не посещал Испанию; сам Босх в 1860-е годы был мало кому известен в России (до сих пор нами не обнаружено вообще никаких упоминаний о нем в русскоязычной литературе до времени выхода «Преступления и наказания»⁴), да и в Европе искусствоведы стали интересоваться им лишь в конце XIX столетия, что совпало «со временем появления теории о внутренних переживаниях человека и зарождением психоанализа» [Бюттнер, 2019, с. 10]; и вообще у нас нет ни малейших оснований считать, что Достоевский хотя бы что-то слышал об этом имени⁵.

Цель нашего исследования состоит, скорее, в том, чтобы показать, что и Достоевский, и Босх, используя общеевропейские христианские символы и аллегории, указывали в своих произведениях на духовную реальность вне времени⁶, которая является неиз-

⁴ Это не отменяет возможность того, что о Босхе Достоевский теоретически мог узнать из устных рассказов русских путешественников, побывавших в Испании, или из чтения им самим, будучи за границей, капитальных обзорных трудов о европейском искусстве Ренессанса на иностранных языках. Так, имя Босха неоднократно упоминается в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550, 1568) Джорджо Вазари [Вазари, 1956–1971, т. 4, с. 31; т. 5, с. 483] и в «Книге о художниках» (1604) Карела Ван Мандера [Мандер, 2007, с. 126–129], но был ли писатель знаком с этими или другими сочинениями, упоминавшими Босха, — вопрос открытый, тем более что круг чтения Достоевского изучен крайне слабо, и по имеющимся данным мы можем лишь в малой мере представлять, что он успел прочесть за свою жизнь. В любом случае, как справедливо замечает Татьяна Касаткина: «<...> роман “Преступление и наказание” показывает, что Достоевский умел проникать в западное искусство глубже своих читателей» [Касаткина, 2022а, с. 42].

⁵ Если когда-нибудь все же будет установлен кажущийся нам из сегодняшнего дня маловероятным факт знакомства Достоевского с произведениями Босха, или хотя бы будет обоснована возможность такого знакомства, это, безусловно, заставит взглянуть на поднятую нами проблему и с чисто исторической точки зрения, но в данном случае мы рассматриваем обоих художников как, прежде всего, великих визионеров (как Шекспир, Сведенборг, Блейк, Гете или Даниил Андреев), способных прозревать за «насушным видимо-текушим» реальность высшего, духовного порядка. Историк искусства Альфред Михилс в 1845 году так писал о Босхе: «Как Данте и Мильтон он бродил в недрах мрачных видений... <...> Иероним Босх был христианином, и, вероятно, его композиции повергали в страх его самого. Он хотел внашивать набожность при помощи ужаса, как Ван Эйк — при помощи светлых эмоций. С меланхолическим умом он видел брэнность всего человеческого; лишая жизнь роскошных одежд, он показывал тащисея в ней ужасы; он сорвал с нее шелковую маску и вверг зрителя в опенение перед лицом мертвеца, скрывавшегося за ней» [Марейниссен, 1998, с. 25].

⁶ В начале XX века бытовало мнение, что кошмарные видения Босха отражают специфику исключительно средневекового ужаса и конкретной ситуации в бургундских Нидерландах конца XV – начала XVI века [Трубников, 1911, с. 9–10], однако в средние века христианское мировоззрение просто было более непосредственным и цельным, при этом Босх заметно выделяется среди других художников своего времени и остается «уникальным явлением в дореформационной культуре Нидерландов» [Израэль, 2018, т. 1, с. 94]. В последующие эпохи массовая религиозность в жизни и в искусстве постепенно все более уходит на второй план, что не отменяет единства и непрерывности христианской традиции как таковой, проходящей через два тысячелетия мировой истории. Достоевский, к примеру, изображает в рассказе «Бобок» (1873) нечистую силу и мятарства души после смерти не как метафору, сатиру на

менной для людей разных народов и эпох, объединенных общими представлениями о взаимоотношениях людей с Богом и дьяволом и о том, что происходит с человеком после того, как он всецело отдается во власть зла. Паола Волкова верно указывает на то, что сам церковный характер алтарных триптихов Босха выводит их на *всечеловеческий* уровень:

Собственно говоря, Босх пишет церковные вещи. И когда мы вступаем на этот путь, мы понимаем, что вот эти фигуры — буквы текста, что эти рассказы — это какие-то тексты и что в этих текстах есть очень глубокий смысл. Этот смысл стоит за простой фольклорностью. Этот народ — не народ, а, скажем так, всечеловеки. Это не народ в смысле «жители Брабанта». Это всечеловеки, то, что свойственно всечеловекам — и до, и во время, и после [От Босха до Брейгеля, 2019, с. 108].

Но если с непосредственными фигурами людей, во множестве присутствующих на картинах Босха, разобраться несколько проще⁷, то как стоит интерпретировать босхианских чудовищ-гибридов? Что они собственно символизируют и чем на самом деле являются? Фламандский учёный-гуманист и поэт Доминик Лампсоний (1532–1599) писал о Босхе следующее: «Что означает, Иероним Босх, этот твой вид, выражающий ужас, и эта бледность уст? Уж не видишь ли ты летающих призраков подземного царства? Я думаю, тебе были открыты и бездна алчного Плутона, и жилища ада, если ты мог так хорошо написать твоей рукой то, что сокрыто в самых недрах преисподней» [Мандер, 2007, с. 128].

злободневные идеологические дразги или отсылку к экзотическим видениям средневековых визионеров, но как непосредственную реальность, актуальную в Новое время ничуть не меньше, чем в предыдущие эпохи (о мытарствах в «Бобке» см.: [Подосокорский, 2023, с. 82–84]).

⁷ Несмотря на обилие мелких фигур на триптихе «Воз сена» и ряде других картин художника, вряд ли можно согласиться с тем, что «Босха не занимала мысль о положении в мире одного человека» [Всеобщая история искусств, 1956–1966, т. 3, с. 341]. Напротив, он, подобно лучшим средневековым мастерам, обращается к каждому конкретному человеку, предупреждая о последствиях самых разных уклонений от праведной жизни, и напоминает при этом, что человечество — едино, а потому сострадание другим грешникам не менее важно для нравственности, чем судорожная попытка любыми средствами улучшить собственную участь. Макс Дворжак полагает, что Босху было дано «при помощи сотканного из снов и действительности *speculum mundi* (зеркала человечества) утяжелить ту чашу весов, которая соответствует ценности человека» [Дворжак, 2001, с. 214].

Здесь, однако, нужно учитывать, насколько сложным и условным, с религиозной точки зрения, может быть соотношение конкретного видимого образа, сколь бы фантастическим он ни казался, с тем невидимым, что он *символизирует*. Теоретик искусства Эрнст Гомбрих отмечает: «Там, где нет четкой грани между материальным, видимым миром, и сферой духов, символ совсем иначе соотносится с изображением. Первобытное сознание с трудом их различает. Варбург назвал “Denkraumverlust” эту тенденцию человеческого ума путать знак с обозначаемым, имя с носителями, образ с прототипом. **Мы все порой склонны впадать в первобытные состояния, смешивать изображение с натурой, имя с его обладателем.** Даже наш язык способствует сохранению этой пограничной области между метафорическим и буквальным. Разве всегда можно сказать, где кончается одно и начинается другое?» [Гомбрих, 2017, с. 229].

Действительно, провести такое четкое разделение на картинах Босха, объяснив, что именно в каждом случае он изображает — своего рода сатиру на человеческие пороки или, наоборот, то, как «на самом деле» выглядит в вечности грех без прикрас — едва ли возможно. Недаром Отто Бенеш отмечает, что «в произведениях Босха нам встречаются такие искушения святых, где все принимает призрачный вид» [Бенеш, 1973, с. 130]. Но и в романах Достоевского грань между материальным и духовным, кажущимся и реальным, символом и обозначаемым им явлением также чрезвычайно тонка и размыта. Вот что, к примеру, говорит Раскольникову Свидригайлов относительно явлений человеку существ из потустороннего мира:

Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 221].

Весь роман «Преступление и наказание» наполнен такого рода «соприкосновениями» главного героя (хотя, разумеется, и не только его) с другим миром как наяву (когда он, к примеру, ощущает на себе перед совершением преступления воздействие не-

коего «колдовства» и «наваждения» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50]), так и во сне (высшей кульминацией здесь является видение Раскольникова на каторге сошедшего с ума человечества и злых духов (трихин), «одаренных умом и волей» и вселяющихся в тела людей [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 419–420]).

Религиовед Мирча Элиаде в предисловии 1975 года к своему труду «История веры и религиозных идей» пишет о «*фундаментальном единстве* религиозных феноменов и одновременно – о неистощимой *новизне* способов их выражения» [Элиаде, 2021, с. 7]. Он также отмечает, что для изучения таких писателей-духовидцев, как Данте, Шекспир и Достоевский, может помочь знакомство с, казалось бы, предельно далекими от них Калидасой, театром Но или романом «Путешествие на Запад» У Чэнъэня, поскольку в своей глубине человеческий разум остается единым [Элиаде, 2021, с. 8]. Это тем более применимо к выдающимся авторам и произведениям одной религиозной культуры.

Босхианские мотивы в творчестве предшественников Достоевского

Попытки понять творчество русских писателей первой половины XIX века, предшествующих Достоевскому, через сопоставление с картинами Босха и самим взглядом художника⁸ на мир, лежащий во зле (1Ин. 5: 19), уже предпринимались исследователями. Так, Владимир Набоков, комментируя в 1950-х годах сон Татьяны Лариной в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин», увидел в нем «босхианское сборище» (Boschian assemblage) или «босхианский набор» [Набоков, 1998, с. 410]. Речь тут также, как может показаться, не идет о прямом культурном влиянии одного художника на другого, но лишь о схожести самого их взгляда на мир, полный кошмаров. Напомним это место у Пушкина:

⁸ Ряд исследователей настойчиво пытается представить Босха как закоренелого еретика [Харрис, 2014], однако, как отмечает А.В. Степанов, «благодаря трудам историков мы теперь твердо знаем, что Босх был благочестивым католиком», «жил открыто» и «пользовался безупречной репутацией среди людей своего круга» [Степанов, 2009, с. 131]. Со Степановым солидарен и М. Майзульс, заключающий относительно Босха: «Хотя многие историки стремились представить его как вольнодумца и даже еретика, скорее в нем следует видеть едкого моралиста, обличавшего безумие этого мира и грехи, которыми поражено человечество» [Майзульс, 2021, с. 20]. Шарль де Тольнай, в свою очередь, заключает, что Босх был слишком верующим, чтобы впасть в ересь, но при этом он обладал слишком ясным зрением, чтобы игнорировать недостатки современных представителей духовенства [Тольнай, 1992, с. 94].

Глядит она тихонько в щелку,
И что же видит?.. за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская моль и конский топ!
[Пушкин, 1977–1979, т. 5, с. 92].

Еще до Набокова литературный критик В.Ф. Боцяновский в заметке «Незамеченное у Пушкина» (1921) указал на картину Босха «Искушение святого Антония» как на возможный источник сновидения пушкинской Татьяны. «Тут и чудовища, и “мельница в присядку пляшет”, и “поток”, и даже “дрожащий гибельный мосток”...», — отмечает он [Боцяновский, 1921, с. 3]. Вместе с тем, Боцяновский остается в жестких рамках позитивизма, пытаясь объяснить поразившие его «совпадения» исключительно тем, что Пушкин все же как-то мог быть знаком с творчеством Босха:

Видел ли Пушкин именно эту картину Босха или какой-либо ее вариант одного из многочисленных подражателей этого фантаста, изобразителя «чертовской чепухи» сказать, конечно, трудно. Бесспорно только, что Пушкинские «чудовища» совершенно отсутствуют в русской народной «чертовщине». Большой знаток Пушкина, давший подробное описание с. Михайловского, Б.Л. Модзалевский, которому я высказал эту гипотезу, сообщил мне, что в Михайловском, в комнате Пушкина, действительно висела картина «Искушение Св. Антония», хотя он и не помнит, какого именно художника. Но и Босха Пушкин

мог видеть. Картины этого художника все же проникали в Россию. Как сообщает Александр Бенуа, хорошая старинная копия картины «Искушение св. Антония» Босха имеется, напр., в собрании Б.И. Ханенки в Петербурге [Боцяновский, 1921, с. 3].

Ю.М. Лотман и В.А. Косякова приводят ряд дополнительных предположений относительно того, какие еще литературные произведения с ужасными гибридами конца XVIII – начала XIX века и картины с «прыгающими мельницами» эпохи Ренессанса мог читать и видеть Пушкин [Лотман, 1995, с. 657], [Косякова, 2020в], однако, сны (как реальные, так и литературные) ведь имеют и свою внутреннюю «логику»⁹, и с начала XX века едва ли не общеизвестно, что сновидения (как и просто видения) совершенно незнакомых в обыденной реальности людей могут иметь схожие *фантастические* черты, которые сами по себе сознание спящего (видящего) зачастую воспринимает без всякого удивления, но при этом не способно их выдумать наяву. О последнем в частности размышляет и Ф.М. Достоевский в романе «Преступление и наказание»:

В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостью, яркостью и **чрезвычайным сходством с действительностью**. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что **их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу**, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев. Такие сны, болезненные сны, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 45–46].

Еще более пространное рассуждение писателя о тесной связи кошмаров и *действительной жизни сердца* человека содержится в романе «Идиот» (1868–1869):

⁹ О близости картин Босха с реальностью сновидений пишет А.Н. Бенуа в своей «Истории живописи всех времён и народов»: «Самое замечательное в этих диких фантазмагориях — это их органическая логичность, какая-то безумная “возможность” всего. Произвола здесь очень мало (и этим так сильно отличаются оригиналы Босха от подражаний); **всему веришь, как веришь сну, потому что сон имеет свою логику, создает свою логику**» [Бенуа, 1912–1917, т. 1, с. 200].

Иногда снятся странные сны, невозможные и неестественные; пробудясь, вы припоминаете их ясно и удивляетесь странному факту: вы помните прежде всего, что разум не оставлял вас во всё продолжение вашего сновидения; вспоминаете даже, что вы действовали чрезвычайно хитро и логично во всё это долгое, долгое время, когда вас окружали убийцы, когда они с вами хитрили, скрывали свое намерение, обращались с вами дружески, тогда как у них уже было наготове оружие и они лишь ждали какого-то знака; вы вспоминаете, как хитро вы их наконец обманули, спрятались от них; потом вы догадались, что они наизусть знают весь ваш обман и не показывают вам только вида, что знают, где вы спрятались; но вы схитрили и обманули их опять, всё это вы припоминаете ясно. Но почему же в то же самое время разум ваш мог помириться с такими очевидными нелепостями и невозможностями, которыми, между прочим, был сплошь наполнен ваш сон? **Один из ваших убийц в ваших глазах обратился в женщину, а из женщины в маленького, хитрого, гадкого карлика, — и вы всё это допустили тотчас же, как совершившийся факт, почти без малейшего недоумения,** и именно в то самое время, когда, с другой стороны, ваш разум был в сильнейшем напряжении, выказывал чрезвычайную силу, хитрость, догадку, логику? Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенною силой впечатления, что **вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное?** Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что **в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце;** вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам — всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 377–378].

Иначе говоря, в сновидениях и в состоянии измененного сознания человек нередко видит то, что скрывается за привычными, устойчивыми формами вещей мира, и что он в состоянии обыденного «бодрствования» порой всячески пытается игнорировать.

Еще одним русским писателем, взгляд на мир которого сравнивали с мировидением Босха, является Николай Гоголь. Первым на их сходство указал Н. Ульянов в статье «Арабеск или Апокалипсис?» (1959):

Около пятидесяти лет тому назад высказан взгляд на родственность произведений Гоголя с картинами и офортами Гойи. Но совершенно очевидно, что одного этого имени недостаточно; к нему необходимо прибавить два других, может быть, более характерных — Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего. Особенно интересен Босх, представивший в своих картинах страшную историю гибели человечества. Ни у кого торжество нечистой силы, ее завладение миром не показаны с такой наивной простотой и экспрессией. Лес, поле, вода, воздух полны чудовищами, отовсюду лезут гады, фантастические гибриды, полулошади-полукувшины, дома с выпученными глазами и разверстыми пастями, рыбы-птицы, звериные скелеты в монашеских рясах, ухмыляющееся дупло гнилого дерева, женщина со змеиным хвостом верхом на крысе. Адское нашествие совершается на фоне разврата, пороков и всяческого падения человека. «Царь природы» представлен мерзкими рожами с узким и низким лбом, большим вытянутым носом, широко разинутым ртом. В изображении этих скотоподобных существ, преследуется задача показа утраты разума человеческим родом. По мысли комментаторов, это главная пружина мировой драмы, разыгрывающейся на полотнах Босха. Адские силы не властны над лицом, озаренным божественным светом разума, но слепота и безумие открывают им двери, превращают реальность в сон, в наваждение. Картины Босха — кошмарные видения [Ульянов, 1959, с. 124–125].

Самые общие наблюдения Ульянова развил и обосновал в статье «Гоголь и Иероним Босх: к проблеме гротеска» (2016) Е.В. Сартаков, поясняющий, что речь идет не о заимствованиях и повторении босхианских гибридов, но о схожем способе изображения действительности методом гротеска. Хотя и он, вслед за Боцяновским делает допущение о гипотетическом культурном воздействии работ нидерландского художника на русского писателя: «Теоретически Гоголь мог видеть картины Босха в музее Прадо (там до сих пор находятся наиболее значительные работы художника, в том числе три главных триптиха Босха “Поклонение волхвов”,

“Сад земных наслаждений” “Воз сена”), когда был проездом в Испании, если это путешествие действительно имело место в 1837 г.» [Сартаков, 2016, с. 134]).

Первые подступы в достоевистике к теме «Достоевский и Босх»

Мы перечислили те немногие работы, в которых картины Босха сравниваются с произведениями Пушкина и Гоголя¹⁰, но относительно не менее склонного к изображению кошмарных видений и демонических гибридов Достоевского нам не известно ни одного подобного исследования. Имя Босха ни разу не упоминается в обстоятельном «Указателе» С.В. Белова, описывающем всю русскоязычную литературу о Достоевском до 2004 года [Белов, 2011]. Новейшие современные русскоязычные и иноязычные исследования на тему «Достоевский и Босх» нам также неизвестны. Впервые эта тема была рассмотрена нами в докладе «Об одной аллегории в романе Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”», сделанном 25 апреля 2007 года на IX старорусских чтениях «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» (текст этого небольшого (0,25 а. л.) доклада был опубликован в 2010 году в иркутском сборнике «Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения» [Подосокорский, 2010]). Настоящей статьёй мы попробуем уже более основательно утвердить эту тему в достоевистике.

Однако, несмотря на отсутствие специальных исследований, отдельные сравнения и эпизодические рассуждения (по большей части, декларативного характера) на тему «Достоевский и Босх» в других работах достоевистов найти все же можно. Так, Ю.Ф. Карякин в монографии «Самообман Раскольникова» отмечает, что сон героя о трихинах в эпилоге «Преступления и наказания» представляет собой «картину пострашнее апокалипсических полотен Босха и Брейгеля, пострашнее сцены, где лемуры роют могилу ослепшему

¹⁰ Если же говорить о русской литературе XX века, то Омри Ронен также усматривает отсылки к триптиху «Воз сена» в стихотворениях О.Э. Мандельштама, Н.А. Клюева и Б.К. Лившица [Ронен, 2002, с. 88–90], но они созданы в эпоху, когда репродукции картины Босха были общедоступны и широко известны. Собственно в романе Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936) главный герой как раз и листает книгу с репродукциями картин Босха, дивясь замысловатой фантазии художника [Максим Горький, 1968–1976, т. 24, с. 14].

Фаусту» [Карякин, 1976, с. 18]. Позднее в своем переделкинском дневнике 1996 года Карякин ссылается на утверждение М.М. Бахтина, что Достоевский «мыслил целыми мировоззрениями», и задается вопросом, до сих пор остающимся без основательного ответа: «А мог ли Достоевский видеть Босха, Брейгеля, Дюрера?» [Карякин, 1997, с. 143].

Р.Я. Клейман в статье «Вселенная и человек в художественном мире Достоевского» (1978) упоминает имена Иеронима Босха и Питера Брейгеля в контексте «осознания трагической дисгармонии бытия» в эпоху Ренессанса. По мнению исследовательницы, «причастность к дисгармоничному миру рождает в человеке Ренессанса чувство, родственное тому, что испытывает у Достоевского Ипполит и герой “Кроткой”»: личная драма воспринимается как драма вселенская» [Клейман, 1978, с. 35–36].

Босх (вместе с Гойей) фигурирует в стихотворении «Памяти Достоевского» (1981) Юлия Кима, который изобразил некую народную «колымагу», летящую ныне в пропасть, потому что разумное управление ею потеряно [Ким, 1990, с. 94].

Г.С. Померанц связывает с адскими образами Босха сцены скандала в «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Бобке»:

Смысл скандала обнажен в рассказе «Бобок». Покойники скандалят, пока еще не совсем сгнили. Барыня, отодвигающаяся в своем гробу подальше от будто бы дурно пахнущего лавочника, повторяется в Тоцком, в Петре Петровиче Лужине и т. п. Скандал — толкучка в воротах ада, как они нарисованы Босхом. Это потусторонняя раздевалка, где сбрасываются одежды социальной чистоты и нечистоты. Становится чувствительным нравственный смрад, и социально чистый Лужин смердит, а социально грязная Соня — благоухает. Лужин падает ошую, а Соня взлетает одесную [Померанц, 1990, с. 222].

В.К. Кантор в книге «“Судить Божью тварь”. Пророческий пафос Достоевского: Очерки» (2010) видит своего рода переключку с Босхом в следующем описании химеричного чудовища из сна Ипполита Терентьева в романе «Идиот»:

Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе

нет, и что оно нарочно у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упираясь лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище и лапы извивались как змейки, с необыкновенною быстротой, несмотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 323–324].

Комментарий Кантора к этому видению, правда, предельно лаконичен: «Словно кошмар с картины Босха» [Кантор, 2010, с. 10].

В монографии Т.А. Касаткиной «Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» (2015) Босх и вовсе упомянут в связи с героями романа «Бесы», сущность которых, по ее мнению, становится более ясна, если обратиться к картинам художника:

Таким образом, Кириллов обожествляет самость вместо личности, Шатов — ковчег вместо Завета, Верховенский — антихриста вместо Христа... Все они обожествляют оболочку, почитаемую за то, что она включает в себе святое содержание, саму по себе, уже вне отношения к содержимому. Между тем, оболочка без содержимого — скорлупа, shell, шеол Ветхого Завета — место отсутствия Бога; место гнездилища бесов — что так ясно видно на полотнах Иеронима Босха [Касаткина, 2015, с. 62].

Анализ концептов «воз сена» и «сено» в «Преступлении и наказании»

Перейдем теперь к анализу концептов «воз сена» и «сено» в «Преступлении и наказании» в сопоставлении с триптихом Босха.

Когда Раскольников, решившись, наконец, на убийство старухи Алёны Ивановны, подходил в спешке к ее дому, то ему, чтобы попасть к ней, нужно было пройти через ворота. Вот как эта сцена описана у повествователя:

На счастье его, в воротах опять прошло благополучно. Мало того, даже, как нарочно, в это самое мгновение только что перед ним въехал в ворота **огромный воз сена, совершенно заслонявший его всё время**, как он проходил подворотню, и чуть только воз успел выехать из ворот во двор, он мигом проскользнул направо. Там, по ту сторону воза, слышно было, кричали и спорили несколько голосов, но его никто не заметил и навстречу никто не попался. Много окон, выходящих на этот огромный квадратный двор, было отперто в эту минуту, но он не поднял головы — силы не было. Лестница к старухе была близко, сейчас из ворот направо. Он уже был на лестнице... [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 60].

Огромный воз сена, казалось бы, появившийся из ниоткуда и совершенно заслонивший крадущегося к своей жертве идейного убийцу, заслонил собой и нечто важное в символическом мире романа, о чем мы можем судить лишь по оговорке повествователя, упомянувшего о доносившихся из-за воза криках и спорах нескольких голосов. Обратимся в связи с этим к «Возу сена» Босха, представляющему собой аллегорию земной жизни человека (илл. 2) и позднесредневековую вариацию жанра «суета сует» [Косякова, 2018]. По структуре этот триптих относят к иконографическому типу «Страшного Суда» [Тольнай, 1992, с. 21].

Считается, что картина как бы «иллюстрирует» нидерландский средневековый фольклор, и в частности одну из фламандских пословиц: «Мир — это стог сена, и каждый выдергивает из него сколько может» [Морозова, 2008, с. 62]. В. Бозинг дополняет:

В нидерландской народной песне (около 1470 года) рассказывается, как Бог сложил подобно копне сена все, что есть на свете хорошего, в одну кучу, предназначив ее на общее благо. Однако каждый человек стремился забрать себе все. Есть в этом и еще один нюанс; поскольку сено — товар дешевый, оно символизирует никчемность и ничтожность земных благ. Именно таков был аллегорический



Илл. 2. Иероним Босх. Воз сена (нидерл. *De hooiwagen*). Начало XVI в. Дерево, масло. 190 × 135 см. Прадо, Мадрид.

Fig. 2. Hieronymus Bosch. *The Haywain* (Dutch: *De hooiwagen*). Early 16th century. Oil on wood. 190 × 135 cm. Museo del Prado, Madrid.

смысл изображений возов с сеном, появившихся после 1550 года на фламандских гравюрах. Повозка с сеном участвовала в религиозных шествиях¹¹ — например, остались описания современников о том, как в 1563 году дьявол «Лживый», в иерархии демонов «отвечающий» за ложь и обман, вез по улицам Антверпена груженную сеном телегу, за которой шли люди «разного звания», разбрасывая сено по мостовой в знак того, что все мирские блага — ничто (каламбурно обыгрывая двойное значение фламандского слова «hooi» — «сено» и «ничто» — *Примеч. переводчика*). «В конечном итоге все обернется “hooi”» — так звучал припев песни того времени [Бозинг, 2001, с. 45–47].

Такого рода изображения человеческих преступлений против закона и совести, сгруппированные вокруг воза с сеном и управляемыми им демонами, были, действительно, распространены

¹¹ Искусствовед В.А. Косякова, автор ряда книг и статей о Босхе, полагает, что такого рода уличные процессии существовали и в XV веке и могли проходить в родном городе художника [Косякова, 2020б, с. 216].

в XVI веке. Например, гравюра Бартоломеуса де Момпера 1559 года «демонстрирует двадцать пять сцен различных пороков, свойственных человеческой природе, подписанных в стихотворной форме рядом со сценками: войны, убийства, тщеславие Икара, похоть, разбой и т. д. В центре же вновь фигурирует повозка сена, управляемая дьяволом, а на самом стоге сидит его “брат”, соблазняющий и манящий людей охапками жухлой травы» [Косякова, 2020б, с. 215].

Воз сена фигурирует и в немецком народном романе о чернокнижнике Фаусте XVI века, который при помощи черной магии способен на некоторое время придавать неживым предметам способность говорить и двигаться (т. е. создавать наяву те самые демонические гибриды, которые Босх изображает на своих картинах). Историк М.С. Корелин в статье «Западная легенда о докторе Фаусте» (1882) указывает, что заключивший договор с дьяволом Фауст, в числе прочего, неоднократно демонстрировал поедание сена в огромных количествах:

Так, пируя на масленице со студентами, Фауст показывает им разные фокусы: то раздается вдруг оркестр музыки, то посуда начинает танцевать по столу, или дает Фауст петуху немного вина, и он засвистит; то вдруг телячья голова, поданная к ужину, заговорит человеческим голосом. Первый из этих рассказов составляет повторение эпизода, случившегося при первом заклинании Фаустом дьявола. Движение же неодушевленных предметов вещь самая обыкновенная в волшебных рассказах. Далее, Фауст съел воз сена, вместе с крестьянином, лошадью и телегой, в Готе; точно так же съел он воз сена в Цвикау, купив у продавца за крейцер позволение поесть его товара, сколько захочется. Оба эти рассказа изложены подробно и живо; оба они очень распространены и имели множество вариантов [Корелин, 2012, с. 65–66].

Таким образом, поедание сена — признак порабощения человека нечистой силой, и, понятно, что при алчной погоне за преходящими благами («сеном») происходит серьезное изменение самой природы человека, превращение его в некое скотоподобное существо — по Экартсгаузену. Последний в трактате «Ключ к тайнствам природы» объясняет, что «без разума же и воли человек только зверь, более или менее, смотря по тому, как воля и разум его направлены. Почему есть скоточеловеки и духочеловеки. Скотский человек тот, который

водится волею без разума. Духовный тот, который водится волею по разуму» [Эккартсгаузен, 1821, с. 26]. В «Преступлении и наказании» неоднократно подчеркивается, как Раскольников после принятия им окончательного решения о совершении убийства теряет свою свободную волю: «Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52]. Нет свободы воли и у ряда других героев романа. Например, умный и тонко чувствующий Свидригайлов, умеющий при случае написать «и об Рафаэлевой Мадонне» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 224], вместе с тем, предельно честно констатирует состояние своего грехопадения в первой беседе с Раскольниковым: «Разум-то ведь страсти служит; я, пожалуй, себя еще больше губил, помилуйте!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 215].

У Босха безумие — это не просто расстройство души и временное подчинение разума страсти, но проявление в человеке «космического мрака» (*cosmique obscure*) [Фуко, 2010, с. 35–36]. На центральной части триптиха «Воз сена» обезумевшие мужчины и женщины из простонародья рвутся к возу, не замечая взирающего на них с небес Христа. А тем временем впряженные в воз чудовища, символизирующие человеческие ложные идеи, грехи и страсти, быстро катят его к правой створке, на которой изображен ад в его окончательном и непосредственном виде. На левой панели триптиха Босх изобразил райский сад, сотворение Адама и Евы, сатану-искусителя и изгнание первых людей из Эдема. Чрезвычайно насыщенная символика Босха обросла на сегодняшний день обширными комментариями, часто весьма рознящимися между собой (обзор различных интерпретаций триптиха см.: [Марейниссен, 1998, с. 52–58]), но есть у него вещи, которые просто вопиют в своей обнаженной простоте. Жуткая картина давки, самых разнообразных преступлений, среди которых есть и непосредственное убийство: один человек в очень приметной шляпе, закрывающей полностью его голову и похожей на желтый блин, беззащитно режет ножом¹² горло другому, ока-

¹² Убийство при помощи ножа требует большей внутренней решимости отнять чужую жизнь, которой, на первых порах, Раскольникову как будто не хватает: «О том, что дело надо сделать топором, решено им было уже давно. У него был еще складной садовый ножик; но на нож, и особенно на свои силы, он не надеялся, а потому и остановился на топоре окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 57].

завшемуся более слабым (илл. 3), — способна поразить любого не свыкшегося с насилием зрителя.



Илл. 3. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.

Fig. 3. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

Раскольников в самом начале романа, выйдя из дома на улицу, неожиданно слышит обращенный к нему окрик-указание: «Эй ты, немецкий шляпник!», столь испугавший его. Прокричал ему эти слова «один пьяный, которого **неизвестно почему и куда** проводили в это время по улице в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадьёю» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6–7]. Этот окрик заставляет героя задуматься о необходимости перемены головного убора на тот, в котором он будет выглядеть неприметнее: «Да, слишком приметная шляпа... Смешная, потому и приметная... К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту

заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика. Тут нужно быть как можно неприметнее...» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 7]¹³.

В перспективе, заданной Босхом, не столь уж важно: мог или не мог Раскольников путем совершения задуманного преступления занять место одного из едущих за возом властелинов, вроде императора Священной римской империи *с обнаженным мечом, на коне (илл. 4)*¹⁴, равнодушно наблюдающего вместе с другими светскими и церковными владыками сцены смертельной борьбы среди простолюдинов за мельчайший клочок сена, — в своих действиях и мыслях он бы в любом случае остался пленником чудовищной повозки, направляющейся в мрачный ад, в который, как известно из Евангелия, «широкí врата и пространен путь» (Мф. 7:13). Собственно все основные картины художника посвящены вовсе не противоречиям социальных классов (как полагают иные авторы XX века [Фриче, 1912, с. 73]), а внутренним духовным исканиям и заблуждениям всех людей, независимо от их возраста, пола, денежного состояния и общественного положения.

У Босха изображено, как воз едет по телам людей, как будто затягивая их под свои громадные колеса (илл. 5). Показана у него и активная роль нечисти, главная цель которой состоит в порабощении разума человека (об этой ее роли на картинах художника см.: [Консон, 2011, с. 58]). В «Преступлении и наказании» повествователь передает нам душевное состояние Раскольникова в день перед убийством следующим образом: «Последний же день, так нечаянно

¹³ Заметим также, что у Босха перед убийцей, лицо которого скрыто блинообразной шляпой, изображены свиньи (илл. 3): на вертеле жарится свиная голова, а неподалеку от костра лежит белая свинья. Об образе свиньи у Босха, как о символе человека, сбившегося с духовного пути, см.: [Косякова, 2020б, с. 220]. Раскольников после совершения им убийства несколько раз называет «свинтусом» и «свиньей» Разумихин [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 177, 190]. О своем состоянии, как о «свинстве», говорит и сам герой [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 403]. Татьяна Касаткина полагает, что «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» [Касаткина, 2022а, с. 36].

¹⁴ Раскольников рисует властелина, которому все разрешается, так же — как всадника с холодным оружием и исполненного равнодушия к желаниям обыкновенных людей: «<...> О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожащая” тварь! Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому — не твое это дело!.. О, ни за что, ни за что не прошу старушонке!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 212]. Об образе «“пророка”, с саблей на коне» в «Преступлении и наказании» см. [Подоскорский, 2022, с. 92–113].



Илл. 4. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.

Fig. 4. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

наступивший и всё разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: **как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать**» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 58]. Позднее герой называет этого таинственного «кого-то» никем иным, как *чертом*, признав, что именно черт его туда и завлек: «Не прерывай меня, Соня! Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я, права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он

надо мной, вот я к тебе и пришел теперь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322].

Первая встреча Раскольникова с проезжающей мимо телегой, везущей пьяного человека *неизвестно куда и зачем*, является пред-



Илл. 5. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 5. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

вестием «страшного сна» героя, в котором он еще ближе соприкасается со «странной телегой», вокруг которой шалит пьяный народ¹⁵. Этот сон, в причудливой форме показывающий ему смысл его предстоящего пути, приснился Раскольникову за день до совершения убийства:

И вот снится ему: они идут с отцом по дороге к кладбищу и проходят мимо кабака; он держит отца за руку и со страхом оглядывает-

¹⁵ В.А. Викторovich связал две эти сцены в психологическом ключе: «Странные подробности уличной сценки, видимо, все-таки запомнились Раскольникову, они обнаруживают себя в его первом сне, но как бы в перевернутом изображении» [Викторovich, 1982, с. 232]. Куда интереснее приведенная Викторovichем в указанной статье цитата из рассказа В.И. Даля «Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту» (1843), герой которого записал в своем дневнике то, как один проезжающий мимо пьяный указал ему на «опасность» столичной суеты на фоне неминуемой смерти: «Очень опасно жить в Петербурге. Суета сует и всяческая суета; когда-нибудь умереть надо. Да, этого нельзя миновать. Эту истину я слышал от одного пьяного, которого городской вез на дрожках; мужик лежал навзничь, поперек дрожек, глядел на небо и, указав туда же пальцем, сказал с чувством: “Служивый — а служивый! Все там будем!”» [Даль, 1883–1884, т. 4, с. 313]. Подробный анализ сна Раскольникова о лошаденке произвела Т.А. Касаткина [Касаткина, 2015, с. 189–194].

ся на кабак. Особенное обстоятельство привлекает его внимание: на этот раз тут как будто гулянье, толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду. Все пьяны, все поют песни, а подле кабачного крыльца стоит телега, но **странная телега**. Это одна из тех больших телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей и перевозят в них товары и винные бочки. Он всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней, долгогривых, с толстыми ногами, идущих спокойно, мерным шагом и везущих за собою какую-нибудь целую гору, нисколько не надсаждаясь, как будто им с возами даже легче, чем без возов. Но теперь, **странное дело**, в большую такую телегу впряжена была маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка, одна из тех, которые — он часто это видел — **надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена**, особенно коли воз застрянет в грязи или в колее, и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет, а мамаша всегда, бывало, отводит его от окошка [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 46–47].

Представшая перед спящим героем завораживающая и завлекающая картина опьяненной земными благами толпы очень напоминает ситуацию, описанную Босхом. В нижнем левом углу центральной части триптиха Босх также изобразил мужчину и ребенка, наблюдающих сцены насилия и бесчинств, происходящие около телеги с сеном (*илл. 6*). Мужчина, которого можно принять за отца ребенка, не то держится за руку своего маленького спутника-поводыря, не то его удерживает за руку: разные исследователи рассматривают фигуру этого мужчины и как слепца, и как бродячего фокусника или мага. А вот как похожая пара наблюдает за возом, наполненным людьми¹⁶, во сне Раскольникова:

¹⁶ Во сне Раскольникова о лошаденке говорится как одной из тех, «которые <...> надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена», но сама телега наполнена не сеном, а людьми. Напомним, что, согласно Библии, «всякая плоть» является «сеном». Изучающие «Воз сена» Босха искусствоведы традиционно (начиная с толкования монаха Хосе де Сигуэнца, сделанного в 1605 году [Никулин, 1982, с. 339]) обращаются к двум следующим фрагментам из Ветхого Завета, касающимся сена. К 102-му псалму царя Давида: «Дни человека — как трава; как цвет полевой, так он цветёт. Пройдёт над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его. Милость же Господня от века и до века к боящимся Его, и правда Его на сынах сынов, хранящих завет Его и помнящих заповеди Его, чтобы исполнять их» (Пс. 102: 15–18). И к сороковой главе книги пророка Исаи, в котором «сено» (всякая *плоть* здешнего мира) противопоставлено Божьему слову: «Голос говорит: возвещай! И сказал: что мне возвещать? Всякая плоть — трава (вскака плоть сѣно), и вся красота ее — как цвет полевой.

Смех в телеге и в толпе удваивается, но Миколка сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно и впрямь полагает, что она вскачь пойдет.

— Пусти и меня, братцы! — кричит один разлакомившийся парень из толпы.

— Садись! Все садись! — кричит Миколка, — всех повезет. Засеку! — И хлещет, хлещет, и уже не знает, чем и бить от остервенения.

— Папочка, папочка, — кричит он отцу, — папочка, что они делают? Папочка, бедную лошадку бьют!

— Пойдем, пойдем! — говорит отец, — пьяные, шалят, дураки: пойдем, не смотри! — и хочет увести его, но он вырывается из его рук и, не помня себя, бежит к лошадке [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 47–48].

В «Преступлении и наказании» лошаденка, одна из тех, что часто «надрываются с высоким каким-нибудь возом дров или сена», падает замертво под ударами озверевшего мужика Миколки, оставляя тем самым телегу как бы без движущей силы. Но воз мирских благ (вспомним, что Миколка, секущий лошадь, вопит: «Не трожь! Мое добро! Что хочу, то и делаю» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 48]) поехал дальше по направлению в генну огненную и без нее, еще быстрее потащив Раскольникову вместе с собой после ее смерти.



Илл. 6. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 6. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дуновение Господа: так и народ — трава. Трава засыхает, цвет увядает, а слово Бога нашего пребудет вечно» (Ис. 40: 6–8).

Пока лошаденка выдерживала многочисленные удары кнута от мужиков, недовольных тем, что воз стоял на месте, застрявший в грязи, — сам Раскольников еще сохранял свою внутреннюю свободу, и мудрый Отец останавливал его от безумия. После же смерти лошаденки, воз наконец-то двинулся с места и закрыл от посторонних взглядов поработанного жаждой власти Раскольникова. Неслучайно, что у повествователя после описания «страшного сна» героя уже ничего не сказано о лошади, везущей воз, но говорится о нем таким образом, как будто он едет сам по себе, или его приводит в движение кто-то невидимый, наподобие нечистых духов у Босха (илл. 7): «<...> в это самое мгновение только что перед ним **въехал в ворота**



Илл. 7. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.
Fig. 7. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

огромный воз сена, совершенно заслонявший его всё время, как он проходил подворотню, и чуть только **воз успел выехать из ворот во двор**, он мигом проскользнул направо» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 60].

Совершенно заслонивший Раскольников перед совершением преступления огромный воз сена обманчиво проехал из ворот во двор дома, а сам герой как будто сразу же отбежал от него прямо на лестницу к старухе: «Лестница к старухе была близко, сейчас из ворот направо. Он уже был на лестнице». В перспективе же Босха, пути героя и этой огромной повозки с сеном, укрывающей преступников, с этой минуты еще сильнее соединились воедино. Лестница, ведущая к квартире старухи, поглощенной страстью стяжательства, оборачивается, как это видно у Босха, лестницей, ведущей на тот же самый воз (*илл.* 8). То есть на самом деле происходит лишь то, что один, более молодой и сильный человек, убивает и стаскивает с воза другого, постаревшего и ослабевшего от долгой на нем езды. В такой ситуации неизбежно погибает и душа «почитающая Бога», как прочитывается с еврейского имя Лизавета, — ее смерть, как и смерть Алены Ивановны, становится духовной смертью самого Раскольникова. Тело же героя всецело отдается во власть отчаяния и начинает блуждать по городу, мало подчиняясь ему.

Вскоре после посещения Разумихина Раскольников возвращается в свою каморку (позднее его мать сравнит ее с «гробом» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 178]), «весь дрожа, как загнанная лошадь» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 90], будто отныне вместо павшей во сне лошаденки удары жестоких и безумных погонщиков воза сыплются уже на него самого. Об этой бешеной и безостановочной езде воза Раскольникову напомним и «всегдашняя острота», написанная на заборе во дворе, где он прячет награбленное: «Сдесь становитца воз прещено» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 85]. Раскольников всем своим существом чувствует, что теперь он сам тянет воз мира к гибели. В романе «Бесы» другой убийца, Федька Каторжный определяет ущербное жизненное положение таких, как он и Раскольников, разбойников, используя уже русскую поговорку: «Наши доходишки, сами знаете, либо сена клок, либо вилы в бок» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 205].

После совершённого преступления вызволить свою душу из-под мертвящей власти зла без помощи другого человека Раскольников уже не может. И в качестве такой спасительницы, щедро



Илл. 8. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.

Fig. 8. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

протягивающей герою руку духовной помощи выступает кроткая Соня Мармеладова — одна из немногих персонажей в романе, кто не пытается любыми средствами урвать лично для себя блага мира (кочки сена), но отдает свое тело и имя на поругание ради спасения от голода детей Катерины Ивановны. Т.А. Касаткина в работе,

посвященной анализу образа Сони, отмечает: «Достоевский в своих текстах последовательно показывает, почему отдавать выгоднее, чем присваивать, почему только отданное и разделенное становится по-настоящему нашим, почему нет ничего опаснее, чем сказать про что бы то ни было: “Это мое, а не ваше”» [Касаткина, 2023, с. 194].

Заметим, что отец Сони, пьяница Мармеладов, пропивающий даже собственные вещи жены и выпрашивающий у дочери на выпивку с таким ущербом заработанные ею деньги, очевидно, как и Раскольников, находится во власти «воза сена». В нижнем правом углу центральной части триптиха Босха изображена напрашивающаяся на сравнение с Мармеладовым дородная фигура, сидящая за столиком и держащая стакан в руках (илл. 9). Г. Фомин описывает ее так:

«Здесь жирный монах сидит за столом со стаканом в руках, в то время как тощие монашки наполняют для него сеном огромный мешок <...>» [Фомин, 1974, с. 31].

В разговоре с Раскольниковым Мармеладов сам сравнивает себя со свиньей [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 14] и рассказывает о том, что провел пять ночей на сенных барках, специально интересуясь у Раскольникова — имеет ли и тот подобный жизненный опыт?

— <...> Позвольте еще вас спросить, так, хотя бы в виде простого любопытства: изволили вы ночевать на Неве, на сенных барках?

— Нет, не случилось, — отвечал Раскольников. — Это что такое?

— Ну-с, а я оттуда, и уже пятую ночь-с...



Илл. 9. Иероним Босх. Воз сена. Фрагмент.

Fig. 9. Hieronymus Bosch. The Haywain. Detail.

Он налил стаканчик, выпил и задумался. Действительно, на его платье и даже в волосах кое-где виднелись прилипшие былинки сена» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 13].

В.П. Владимирцев рассматривает упоминания *сенных барок* в «Преступлении и наказании» как пример отличающихся «этно-графичностью наблюдений» зарисовок Достоевского, отражающих «петербургский культурно-бытовой и хозяйственный порядок» [Владимирцев, 1990, с. 91], однако нам представляется, что символический смысл этой детали не менее важен, особенно если его рассматривать в контексте общей роли сена в романе.

Христос как воплощенное Слово Божье изображен Босхом над возом сена совсем не случайно. Родившийся в вифлеемской пещере Младенец был помещен в ясли, куда обычно кладут сено для скота. И Ему, как известно, пришли поклониться пастухи, повседневное занятие которых как раз и состояло в наблюдении за скотом. Пришествие Христа в мир, Его смерть на кресте и последовавшее воскресение смогли предоставить человеку возможность свободным сердцем решать, какой путь ему следует избрать, используя земные блага, причем пока воз не доехал до конечной остановки все еще можно исправить¹⁷.

Понятно поэтому, что в романе Достоевского, действие которого происходит, большей частью, в районе *Сенной* площади Петербурга¹⁸, путь гибели и путь спасения связаны именно с ней и с ее названием. На Сенной площади, с ее «грязными и вонючими

¹⁷ Об этом же пишет О.Ю. Юрьева: «Достоевский был убежден, что человеку, даже совершившему страшное преступление, нельзя выносить окончательный приговор. Пока человек жив, он “незавершен”, то есть способен на восстановление и воскресение» [Юрьева, 2024, с. 210–211].

¹⁸ Б.Н. Тихомиров отмечает, что «Сенная площадь — одна из старейших площадей в Петербурге, изначально основанная (в 1737 г.) как место торговли сеном (отсюда название), дровами, скотом» [Тихомиров, 2016, с. 60]. По наблюдению ученого, «в общей картине Петербурга Достоевского Сенная — концентрированное выражение всех пороков современной городской цивилизации, символ предельного унижения и уничтожения человеческой личности (“Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной...” — говорит Раскольников Соне <...>» [Тихомиров, 2016, с. 61]. Однако если рассмотреть все упоминания этого топонима в романе в комплексе, то станет очевидно, что дело заключается не столько в дурном влиянии на героев произведения Сенной площади, как заведомо «плохого места», сколько в самих героях, способных превратить своим нечестивым поведением любое место в концентрацию греха, и в их искаженном взгляде на окружающий мир. А о том, что подпавший под власть зла Раскольников начинает вообще все видеть в искаженном свете, многократно подчеркивается автором. Для героя, в его глубоко поврежденном состоянии, как мы знаем, и вся великолепная панорама Петербурга была полна «духом немым и глухим» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 90].

дворами» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 51], Раскольниковым принято окончательное решение об убийстве (когда он *случайно* услышал, «что завтра, в таком-то часу, такая-то старуха, на которую готовится покушение, будет дома одна-одинехонька» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 52]), причем автор специально несколько раз (!) поясняет, что с точки зрения здравого смысла идти по этому маршруту ему на тот момент было *совершенно незачем*:

Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, **на которую ему было совсем лишнее идти**. Крюк был небольшой, но **очевидный и совершенно ненужный**. Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шел. Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (**по которой даже и идти ему незачем**) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни, именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его! [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50–51].

Когда Раскольников проходит свой путь к непосредственному убийству, то также непонятно почему вспоминает «собственные прогулки по Сенной», после чего решает, что «лучше совсем ничего не думать!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 60]. Но на Сенной же площади герой впоследствии встает и на путь спасения, поклонившись (как евангельские пастухи) рождающемуся в нем заново Христу (вспомним, что в славянской народной традиции сено, в первую очередь, было символом Рождества и рождения [Славянские древности, 1995–2012, т. 4, с. 619]). И тогда в слышимом им пьяном смехе (о многозначности как бы случайных уличных выкриков в романе применительно к Раскольникову см. также: [Боборыкина, 2023, с. 146–152]) звучит уже совсем другое Божье слово: «“Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает”, — прибавил какой-то пьяненький из мещан» [Достоев-

ский, 1972–1990, т. 6, с. 405]. Именно в эту минуту сбился и пророческий сон Раскольникова, когда он наконец вырвался из-под власти страшной повозки с царящим кругом нее пьяным разгулом, убивающим все живое, и обрели подлинный смысл сказанные им после этого кошмара слова: «Господи! <...> покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50].

Заключение

В этой статье мы рассмотрели первые подступы к теме «Достоевский и Босх», продемонстрировав, как нам видится ее возможное



Илл. 10. Иероним Босх. Воз сена. Внешняя сторона створок. Фрагмент.
Fig. 10. Hieronymus Bosch. The Haywain. Exterior of the wings. Detail.

плодотворное развитие в дальнейшем, и детально проанализировали концепты «воз сена» и «сено» в романе «Преступление и наказание» в связи с босховским триптихом «Воз сена» начала XVI века. На внешних сторонах створок этого триптиха художник изобразил бродягу (пилигрима), преследуемого злой собакой (илл. 10). В его образе можно увидеть отсылки и к евангельской притче о блудном сыне, и к нулевому аркану карт таро «Дурак».

Р.Х. Марейниссен так описывает эту загадочную фигуру:

Человек оглядывается назад словно перед препятствием: на створках «Воза сена» это «препятствие» — мост, а в «Блудном сыне» — ворота. Две другие сцены на створках интерпретируются отчетливо как разбой и распутство; они перекликаются со сценами на центральной доске, а именно, со сценой всеобщей погони за сеном и с влюбленной парой на верхушке стога. В этой связи центральный персонаж внешних створок становится Человеком, оглядывающимся на свою грешную жизнь, понимающим неизбежность конца и, возможно, решившим покаяться [Марейниссен, 1998, с. 58].

Мы, в свою очередь, можем поставить на место этого путника-оборванца, идущего путем греха навстречу своему спасению, и Родиона Раскольникова.

Список литературы

1. Белов, 2011 — *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб.: Российская нац. б-ка, 2011. 755 с.
2. Бенеш, 1973 — *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения: Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 221 с.
3. Бенуа, 1912–1917 — *Бенуа А.Н.* История живописи всех времен и народов. СПб. (Петроград): Шиповник, 1912–1917. Ч. 1: Пейзажная живопись: в 4 т.
4. Боборыкина, 2023 — *Боборыкина Т.А.* Слов божественная высь (О двух словах в переводах романа «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 141–156. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-141-156>
5. Бозинг, 2001 — *Бозинг В.* Иероним Босх. Около 1450–1516. Между Адом и Раем / пер. с англ. П. Боборыкина. Научн. ред. Т. Володина. М.: Арт-Родник, 2001. 96 с.
6. Боцяновский, 1921 — *Боцяновский В.Ф.* Незамеченное у Пушкина // Вестник литературы. 1921. № 6–7. С. 2–4.
7. Бюттнер, 2019 — *Бюттнер Н.* Таинственный Босх: кошмары Средневековья в картинах художника / пер. с англ. М. Кондрашовой. М.: Эксмо, 2019. 144 с.

8. Вазари, 1956–1971 — *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Искусство, 1956–1971.
9. Викторovich, 1982 — *Викторovich В.А.* Безымянные герои Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 1. С. 230–234.
10. Владимирцев, 1990 — *Владимирцев В.П.* Петербург Достоевского (поэтика локальных историко-этнографических отражений) // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 82–99.
11. Всеобщая история искусств, 1956–1966 — Всеобщая история искусств: в 6 т. М.: Искусство, 1956–1966.
12. Гомбрих, 2017 — *Гомбрих Э.* Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова; пер. Е. Доброхотовой-Майковой. СПб.: Алетейя, 2017. 408 с.
13. Даверио, 2018 — *Даверио Ф.* Игра в живопись / пер. с итал. А. Голубцовой. М.: Слово/Slovo, 2018. 448 с.
14. Даль, 1883–1884 — *Даль В.И.* Сочинения: в 8 т. 2-е изд. СПб.; М.: Изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1883–1884.
15. Дворжак, 2001 — *Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка. СПб.: Академический проект, 2001. 331 с.
16. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
17. Израэль, 2018 — *Израэль Д.И.* Голландская республика. Ее подъем, величие и падение. 1477–1806: в 2 т. / пер. с англ. М.Ю. Игнатов, О.В. Сотникова. М.: Клио, 2018.
18. Кантор, 2010 — *Кантор В.К.* «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 422 с.
19. Карякин, 1976 — *Карякин Ю.Ф.* Самообман Раскольников. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». М.: Худож. лит., 1976. 158 с.
20. Карякин, 1997 — *Карякин Ю.Ф.* Дневник русского читателя. Из записных книжек. Переделкино. 1996 // Октябрь. 1997. № 11. С. 117–144.
21. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
22. Касаткина, 2022a — *Касаткина Т.А.* Как и для чего формируется в произведениях 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>
23. Касаткина, 2022b — *Касаткина Т.А.* «Преступление и наказание»: как создается глубокий текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1 (17). С. 52–62. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-52-62>
24. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
25. Ким, 1990 — *Ким Ю.Ч.* Творческий вечер: произведения разных лет / послесл. Т. Бек. М.: Книжная палата, 1990. 284 с.
26. Клейман, 1978 — *Клейман Р.Я.* Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л.: Наука, 1978. Т. 3 / ред. Г.М. Фридендер. С. 21–40.

27. Консон, 2011 — *Консон Г.Р.* Психология трагического в картинах Иеронима Босха и Питера Брейгеля старшего // Системная психология и социология. 2011. № 4. С. 50–60.
28. Корбелла, 2022 — *Корбелла К.* «Комедия» Данте в «Преступлении и наказании» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 18–36. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36>
29. Корелин, 2012 — *Корелин М.С.* Западная легенда о докторе Фаусте // По всему свету прославившагося Архичернокнижника и волшебника де Иоанна Фауста учиненное с дьяволом обязательство. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 17–110.
30. Косякова, 2018 — *Косякова В.А.* К анализу «Воза сена» Иеронима Босха: «суета сует» в контексте поздней средневековой культуры XV–XVI вв. // Труды Русской антропологической школы. 2018. № 15. С. 86–91.
31. Косякова, 2020а — *Косякова В.* Босх. Гибриды Средневековья. М.: АСТ, 2020. 432 с.
32. Косякова, 2020б — *Косякова В.* Код Средневековья. Иероним Босх. М.: АСТ, 2020. 439 с.
33. Косякова, 2020в — *Косякова В.* Что вышло, когда Пушкин «увидел» Босха, а Достоевский — Рафаэля? // Storyport. 6 июля 2020. URL: <https://storyport.online/vspomnit-klassiku/chto-vyshlo-kogda-pushkin-uvidel-boskha-a-dostoevskiy-rafaelya/> (дата обращения: 25.12.2024).
34. Лотман, 1995 — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство–СПБ, 1995. С. 472–762.
35. Магарил-Ильяева, 2024 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Путь героя в ранних текстах Ф.М. Достоевского и «Преступления и наказания» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 1 (25). С. 45–61. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61>
36. Майзульс, 2021 — *Майзульс М.* Между Христом и Антихристом: «Поклонение волхвов» Иеронима Босха. М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 238 с.
37. Максим Горький, 1968–1976 — *Максим Горький.* Полн. собр. соч. Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.
38. Мандер, 2007 — *Мандер К. ван.* Книга о художниках / пер. с гол. В.М. Минорского; под ред. Г.И. Федоровой. СПб.: Азбука-классика, 2007. 544 с.
39. Марейниссен, 1998 — *Марейниссен Р.Х., Рейфеларе П.* Иероним Босх. Художественное наследие / пер. с англ. В. Курносовой. М.: Международная книга, 1998. 516 с.
40. Махов, 2011 — *Махов А.Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии / научн. ред. О.Л. Довгий. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2011. 256 с.
41. Милоков, 1990 — *Милоков А.П.* Федор Михайлович Достоевский // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: в 2 т. / подгот. текста К. Тюнькина и М. Тюнькиной. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 259–290.
42. Морозова, 2008 — *Морозова О.В.* Босх. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 128 с.
43. Набоков, 1998 — *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / научн. ред. В.П. Старк; пер. Е.М. Видре, Г.М. Дашевского и др. СПб.: Искусство–СПБ; Набоковский фонд, 1998. 928 с.

44. Никулин, 1982 — *Никулин Н.Н.* Золотой век нидерландской живописи. М.: Изобразительное искусство, 1982. 400 с.
45. От Босха до Брейгеля, 2019 — *От Босха до Брейгеля.* Корабль дураков: по лекциям Паолы Волковой / сост. Мария Плясовских. М.: АСТ, 2019. 272 с.
46. Подосокорский, 2010 — *Подосокорский Н.Н.* Об одной аллегории в «Преступлении и наказании» (Воз сена у Достоевского и Босха) // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 22 / под ред. Ю.И. Минералова и О.Ю. Юрьевой. М.; Иркутск: Изд-во ГОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия образования», 2010. С. 61–65.
47. Подосокорский, 2022 — *Подосокорский Н.Н.* Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>
48. Подосокорский, 2023 — *Подосокорский Н.Н.* Загробный мир в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21). С. 62–95. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-62-95>
49. Померанц, 1990 — *Померанц Г.С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: Сов. писатель, 1990. 383 с.
50. Пушкин, 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
51. Ронен, 2002 — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.
52. Сартаков, 2016 — *Сартаков Е.В.* Гоголь и Иероним Босх: к проблеме гротеска // Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения: сборник научных статей по материалам Международной научной конференции, Москва, Вена, 23–27 марта 2015 года. М., Вена: Новосибирский издательский дом, 2016. С. 127–135.
53. Славянские древности, 1995–2012 — *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого.* М.: Международные отношения, 1995–2012.
54. Степанов, 2009 — *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 640 с.
55. Тихомиров, 2016 — *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гради вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Серебряный век, 2016. 560 с.
56. Тольнай, 1992 — *Тольнай Ш. де.* Босх / пер. и ред. А. Медведев. М.: Ulysses intern publ., 1992. 175 с.
57. Трубников, 1911 — *Трубников А.* Демонизм Иеронимуса Босха // Аполлон. 1911. № 3. С. 7–16.
58. Ульянов, 1959 — *Ульянов Н.* Арабеск или Апокалипсис? // Новый журнал. 1959. Кн. 57. С. 116–131.
59. Фомин, 1974 — *Иероним Босх: Альбом / Авт. текста и сост. Г. Фомин.* М.: Искусство, 1974. 157 с.
60. Фриче, 1912 — *Фриче В.М.* Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. М.: Сфинкс, 1912. 346 с.
61. Фуко, 2010 — *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф. М.: АСТ, 2010. 698 с.
62. Харрис, 2014 — *Харрис Л.* Тайная ересь Иеронима Босха / пер. с англ. М. Клименко. М.: Энигама, 2014. 264 с.

63. Чичибабин, 2013 — Чичибабин Б.А. В стихах и прозе / изд. подгот. Л.С. Карась-Чичибабина, Л.Г. Фризман; отв. ред. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 2013. 567 с.
64. Эккартсгаузен, 1821 — Эккартсгаузен К. Ключ к тайнствам природы. СПб.: Морская тип., 1821. Ч. II. 360 с.
65. Элиаде, 2021 — Элиаде М. История веры и религиозных идей: от каменного века до элевсинских мистерий / пер. с фр. Н.Н. Кулаковой, В.Р. Рокитянского, Ю.Н. Стефанова. М.: Академический проект, 2021. 432 с.
66. Юрьева, 2024 — Юрьева О.Ю. Название «Преступление и Наказание» как ключ к целостному анализу романа Ф.М. Достоевского в школе. Статья 2. Наказание // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2 (26). С. 204–254. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-204-254>

References

1. Belov, S.V. *F.M. Dostoevskii. Ukazatel' proizvedenii F.M. Dostoevskogo i literatury o nem na russkom iazyke, 1844–2004 gg.* [Fyodor Dostoevsky. Index of F.M. Dostoevsky's Works and Literature about Him in Russian, 1844–2004]. St. Petersburg, Rossiiskaia nats. Biblioteka Publ., 2011. 755 p. (In Russ.)
2. Benesch, Otto. *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniia: Ego sviaz' s sovremennymi dukhovnymi i intellektual'nymi dvizheniiami* [The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 221 p. (In English)
3. Benois, A.N. *Istoriia zhivopisi vsekh vremen i narodov* [The History of Paintings in Any Time and People], part 1: Peisazhnaia zhivopis': v 4 tomakh [Landscape Painting: in 4 vols]. St. Petersburg (Petrograd), Shipovnik Publ., 1912–1917. (In Russ.)
4. Boborykina, T.A. "Slov bozhestvennaia vys' (O dvukh slovakh v perevodakh romana 'Prestuplenie i nakazanie')" ["The Divine Height of Words" (About Two Words in the Translations of the Novel *Crime and Punishment*)]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 141–156. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-141-156>
5. Bosing, Walter. *Ieronim Bosch. Okolo 1450–1516. Mezhdū Adom i Raem* [Hieronymus Bosch. C. 1450–1516. Between Hell and Heaven]. Trans. from English by P. Boborykin; ed. by T. Volodin. Moscow, Art-Rodnik Publ., 2001. 96 p. (In Russ.)
6. Botsianovskii, V.F. "Nezamechennoe u Pushkina" ["Unnoticed in Pushkin"]. *Vestnik literatury*, no. 6–7, 1921, pp. 2–4. (In Russ.)
7. Büttner, Nils. *Tainstvennyi Bosch: koshmary Srednevekov'ia v kartinakh khudozhnika* [The Mysterious Bosch: Medieval Nightmares in the Paintings of the Author]. Trans. from English by M. Kondrashova. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 144 p. (In Russ.)
8. Vasari, Giorgio. *Zhizneopisaniia naibolee zamenitykh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh: v 5 tomakh* [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects: in 5 vols]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956–1971. (In English)
9. Viktorovich, V.A. "Bezymiannye geroi Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Unnamed Heroes"]. *Literaturnaia ucheba*, no. 1, 1982, pp. 230–234. (In Russ.)
10. Vladimirtsev, V.P. "Peterburg Dostoevskogo (poetika lokal'nykh istoriko-etnograficheskikh otrazhenii)" ["Dostoevsky's Petersburg (Poetics of Local Historical and Ethnographical Reflections)"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 1, 1990, pp. 82–99. (In Russ.)
11. *Vseobshchaia istoriia iskusstv: v 6 tomakh* [General History of Arts: in 6 vols]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956–1966. (In Russ.)

12. Gombrich, Ernst. *Simvolicheskie obrazy. Ocherki po iskusstvu Vozrozhdeniia* [Symbolic Images. Essays on Renaissance Art]. Ed. by V.P. Shestakov; trans. by E. Dobrokhotova-Maikova. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2017. 408 p. (In Russ.)
13. Daverio, Philippe. *Igra v zhivopis'* [The Game of Art]. Trans. from Italian by A. Golubtsova. Moscow, Slovo Publ., 2018. 448 p. (In Russ.)
14. Dal', V.I. *Sochineniia: v 8 tomakh* [Works: in 8 vols]. 2nd Edition. St. Petersburg; Moscow, Izd. kinoprodavtsa-tipografa M.O. Vol'fa Publ., 1883–1884. (In Russ.)
15. Dvořák, Max. *Istoriia iskusstva kak istoriia dukha* [The History of Art as an History of the Spirit]. Trans. from German by A.A. Sidorov, V.S. Sidorova, A.K. Lepork. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2001. 331 p. (In Russ.)
16. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
17. Israel, D.I. *Gollandskaia respublika. Ee pod'em, velichie i padenie. 1477–1806: v 2 tomakh* [The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall. 1477–1806: in 2 vols]. Trans. from English M.Iu Ignatov, O.V. Sotnikova. Moscow, Klio Publ., 2018. (In Russ.)
18. Kantor, V.K. "Sudit' Bozh'iu tvar'": Prorocheskii pafos Dostoevskogo. *Ocherki* ["To Judge God's Creation": Dostoevsky's Prophetic Pathos. Essays]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 2010. 422 p. (In Russ.)
19. Kariakin, Iu.F. *Samobman Raskol'nikova. Roman F.M. Dostoevskogo "Prestuplenie i nakazanie"* [Raskolnikov's Self Deception. Dostoevsky's Novel Crime and Punishment]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976. 158 p. (In Russ.)
20. Kariakin, Iu.F. "Dnevnik russkogo chitatelia. Iz zapisnykh knizhek. Peredelkino. 1996" ["Diary of a Russian Reader. From Notebooks. Peredelkino. 1996"]. *Oktiabr'*, no. 11, 1997, pp. 117–144. (In Russ.)
21. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom. Dvusostavnyi obraz v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo* [The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
22. Kasatkina, T.A. "Kak i dlia chevo formiruetsia v proizvedeniakh Dostoevskogo 'ukazuishchii perst' avtora: Radikal'noe bogoslovie Dostoevskogo v roman 'Prestuplenie i nakazanie'" ["How and Why the Author's 'Pointing Finger' Is Formed in Dostoevsky's Works: Dostoevsky's Radical Theology in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (20), 2022, pp. 27–51. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-4-27-51>
23. 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), pp. 52–62. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-1-52-62>
24. Kasatkina, T.A. "My budem — litsa..." *Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* ["We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works]. Ed. by T.G. Magari-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)
25. Kim, Iu.Ch. *Tvorcheskii vecher: proizvedeniia raznykh let* [Art Evening: Works from Different Years]. Afterword by T. Bek. Moscow, Knizhnaia palata Publ., 1990. 284 p. (In Russ.)
26. Kleiman, R.Ia. "Vselennaia i chelovek v khudozhestvennom mire Dostoevskogo" ["Universe and Man in Dostoevsky's Creative Word"]. Fridlender, G.M., editor. *Dostoevskii: materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 3. Leningrad, Nauka Publ., pp. 21–40. (In Russ.)

27. Konson, G.R. "Psikhologiiia tragichekogo v kartinakh Ieronima Boskha i Pitera Breigelia starshego" ["The Psychology of the Tragic in the Paintings of Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel Sr."]. *Sistemnaia psikhologiiia i sotsiologiiia*, no. 4, 2011, pp. 50–60. (In Russ.)
28. Corbella, Caterina. "Komediia' Dante v 'Prestuplenii i nakazanii'" ["Dante's *Comedy in Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2022, pp. 18–36. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-18-36>
29. Korelin, M.S. "Zapadnaia legenda o doktore Fauste" ["The Western Legend about Doctor Faust"]. *Po vsemu svetu proslavivshagosa Arkhichernoknizhnika i volshebника de Ioanna Fausta uchinennoe s d'iavolom obiazatel'stvo* [All Over the World-Famous Archbishop and Sorcerer de John Faust Made with the Devil Commitment]. N.p., Salamandra P.V.V. Publ., 2012, pp. 17–110. (In Russ.)
30. Kosiakova, V.A. "K analizu 'Voza sena' Ieronima Boskha: 'Sueta suet' v kontekste pozdnei srednevekovoi kul'tury XV–XVI vv." ["Towards an Analysis of Hieronymus Bosch's *The Haywain*: 'Vanity of Vanities' in the Context of Late Medieval Culture of the 15th–16th Centuries"]. *Trudy Russkoi antropologicheskoi shkoly*, no. 15, 2018, pp. 86–91. (In Russ.)
31. Kosiakova, V. *Boskh. Gibrity Srednevekov'ia* [Bosch. *Hybrids of the Middle Ages*]. Moscow, AST Publ., 2020. 432 p. (In Russ.)
32. Kosiakova, V. *Kod Srednevekov'ia. Ieronim Boskh* [The Code of Middle Ages: Hieronymus Bosch]. Moscow, AST Publ., 2020. 439 p. (In Russ.)
33. Kosiakova, V. "Chto vyshlo, kogda Pushkin 'uvidel' Boskha, a Dostoevskii – Rafaelia?" ["What Happened When Pushkin 'Saw' Bosch, and Dostoevsky Raffaello?"]. *Storyport*, 6 July 2020. Available at: <https://storyport.online/vspomnit-klassiku/chto-vyshlo-kogda-pushkin-uvidel-boskha-a-dostoevskiy-rafaelya/> (Accessed 25 Dec. 2024). (In Russ.)
34. Lotman, Iu.M. "Roman A.S. Pushkina 'Evgenii Onegin': Kommentarii: Posobie dlia uchitel'ia" ["*Evgeny Onegin* by A.S. Pushkin: Commentaries. Textbook for Teachers"]. Lotman, Iu.M. *Pushkin: Biografiia pisatel'ia; Stat'i i zametki, 1960–1990; "Evgenii Onegin": Kommentarii* [Pushkin: Biography, Articles and Notes, 1960–1990; *Evgeny Onegin: Commentaries*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., pp. 472–762. (In Russ.)
35. Magaril-Il'iaeva, T.G. "Put' geroya v rannikh tekstakh F.M. Dostoevskogo i 'Prestuplenii i nakazanii'" ["The Path of the Hero in Dostoevsky's Early Works and in *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (25), 2024, pp. 45–61. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-1-45-61>
36. Maizul's, M. *Mezhdū Khristom i Antikhristom: "Poklonenie volkhvov" Ieronima Boskha* [Between Christ and the antichrist: Adoration of the Magi by Hieronymus Bosch]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2021. 238 p. (In Russ.)
37. Maksim Gor'kii. *Polnoe sobranie sochinenii. Khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 tomakh* [Complete Works. Literary Works: in 25 vols]. Moscow, Nauka Publ., 1968–1976. (In Russ.)
38. Mander, Karel van. *Kniga o khudozhnikakh* [A Book about Painters]. Trans. by G.I. Fedorova. St. Petersburg, Azbukha-klassika Publ., 2007. 544 p. (In Russ.)
39. Marijnissen, René H., and Reifenscheid, Pieter. *Ieronim Boskh. Khudozhestvennoe nasledie* [Hieronymus Bosch: The Complete Works]. Trans. from English by V. Kurnosova. Moscow, Mezhdunarodnaia kniga Publ., 1998. 516 p. (In Russ.)
40. Makhov, A.E. *Srednevekovyi obraz: mezhdū teologii i ritorikoi. Opyt tolkovaniia vizual'noi demonologii* [The Medieval Image: Between Theology and Rhetoric. Experience in Interpreting Vi-

sual Demonology]. Ed. O.L. Dovgii. Moscow, Izd-vo Kulaginoi – Intrada Publ., 2011. 256 p. (In Russ.)

41. Miliukov, A.P. “Fedor Mikhailovich Dostoevskii” [“Fyodor M. Dostoevsky”]. *Dostoevskii F.M. v vospominaniakh sovremennikov: v 2 tomakh* [Fyodor Dostoevsky in the Memories of His Contemporaries: in 2 vols], vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990, pp. 259–290. (In Russ.)

42. Morozova, O.V. *Boskh* [Bosch]. Moscow, OLMA Media Grupp Publ., 2008. 128 p. (In Russ.)

43. Nabokov, V.V. *Kommentarii k romanu A.S. Pushkina “Evgenii Onegin”* [Commentaries to A.S. Pushkin’s Novel Evgeny Onegin]. Ed. by V.P. Stark; trans. by E.M. Vidre, G.M. Dashevskii et al. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb; Nabokovskii fond Publ., 1998. 928 p. (In Russ.)

44. Nikulin, N.N. *Zolotoi vek niderlandskoi zhivopisi* [The Golden Time of Dutch Painting]. Moscow, Izobrazitel’noe iskusstvo Publ., 1982. 400 p. (In Russ.)

45. Pliasovskikh, M., editor. *Ot Boscha do Breigelia. Korabl’ durakov: po leksiiam Paoly Volkovoi* [From Bosch to Bruegel: The Ship of Fools: Based on Paola Volkova’s Lessons]. Moscow, AST Publ., 2019. 272 p. (In Russ.)

46. Podosokorskii, N.N. “Ob odnoi allegorii v ‘Prestuplenii i nakazanii’ (Voz sena u Dostoevskogo i Boskha)” [“About One Allegory in *Crime and Punishment* (The Haywain in Dostoevsky and Bosch)”]. Mineralova, Iu.I., and O.Iu. Iureva, eds. *Tri veka russkoi literatury: Aktual’nye aspekty izuchenii: Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [Three Centuries of Russian Literature: Actual Aspects of Study: Interuniversity Collection of Scientific Works], Issue 22. Moscow; Irkutsk, Izd-vo GOU VPO “Vostochno-Sibirskaiia gosudarstvennaia akademiia obrazovaniia” Publ., 2010, pp. 61–65. (In Russ.)

47. Podosokorskii, N.N. “Religiozny aspekt napoleonovskogo mifa v romane ‘Prestuplenie i nakazanie’: obraz ‘Napoleona-proroka’ i misticheskie sekty russkikh raskol’nikov-pochitatelei Napoleona” [“The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of ‘Napoleon-Prophet’ and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143>

48. Podosokorskii, N.N. “Zagrobnyi mir v rasskaze F.M. Dostoevskogo ‘Bobok’” [“The Otherworld in Dostoevsky’s Short Story ‘Bobok’”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (21), 2023, pp. 62–95. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-1-62-95>

49. Pomerants, G. *Otkrytosť bezdne. Vstrechi s Dostoevskim* [Openness to the Abyss. Meetings with Dostoevsky]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1990. 387 p. (In Russ.)

50. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete Works: in 10 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1977–1979. (In Russ.)

51. Ronen, O. *Poetika Osipova Mandel’shtama* [Osip Mandelstam’s Poetics]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2002. 240 p. (In Russ.)

52. Sartakov, E.V. “Gogol’ i Ieronim Boskh: k probleme groteska” [“Gogol and Hieronymus Bosch: About the Problem of Grotesque”]. *Tvorchestvo Gogolia i evropeiskaia kul’tura. Piatnadsatye Gogolevskie chteniia: sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Gogol’s Works and European Culture: Fifteenth Gogol Readings: Collected Articles on the Proceeding of the International Conference. Moscow, Vienna, 27 March 2015]. Moscow, Vienna; Novosibirskii izdatel’skii dom Publ., 2016, pp. 127–135. (In Russ.)

53. Tolstoi, N.I., editor. *Slavianskie drevnosti: Etnolingvističeskii slovar': v 5 tomakh* [*Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary: in 5 vols*]. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 1995–2012. (In Russ.)

54. Stepanov, A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniia: Niderlandy, Germaniia, Frantsiia, Ispaniia, Angliia* [*Renaissance Art: Netherlands, Germany, France, Spain, England*]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 640 p. (In Russ.)

55. Tikhomirov, B.N. “Lazar’! Griadi von”. *Roman F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” v sovremennom prochtenii. Kniga-kommentarii* [*“Lazarus, Come Out.” A Contemporary Reading of Dostoevsky’s Novel Crime and Punishment. Book-Commentary*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2016. 560 p. (In Russ.)

56. Tolnay, Charles de. *Boskh* [Bosch]. Trans. by A. Medvedev. Moscow, Ulysses intern. Publ., 1992. 175 p. (In Russ.)

57. Trubnikov, A. “Demonizm Ieronimusa Boskha” [“Hieronymus Bosch’s Demonism”]. *Apollon*, no. 3, 1911, pp. 7–16. (In Russ.)

58. Ul’ianov, N. “Arabesk ili Apokalipsis?” [“Arabesque or Apocalypse?”]. *Novyi zhurnal*, no. 57, 1959, pp. 116–131. (In Russ.)

59. Fomin, G., editor. *Ieronim Boskh: Al'bom* [Hieronymus Bosch: An Album]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 157 p. (In Russ.)

60. Friche, V.M. *Poeziia koshmarov i uzhasa. Neskol'ko glav iz istorii literatury i iskusstva na Zapade* [*The Poetry of Nightmares and Horror. A Few Chapters from the History of Literature and Art in the West*]. Moscow, Sfinks Publ., 1912. 346 p. (In Russ.)

61. Foucault, Michel. *Istoriia bezumii v klassicheskuiu epokhu* [A History of Insanity in the Age of Reason]. Trans. from French by I.K. Staf. Moscow, AST Publ., 2010. 698 p. (In Russ.)

62. Harris, Lynda. *Tainaia eres' Ieronima Boskha* [The Secret Heresy of Hieronymus Bosch]. Trans. from English by M. Klimenko. Moscow, Enigma Publ., 2014. 264 p. (In Russ.)

63. Chichibabin, B.A. *V stikhakh i proze* [In Verse and Prose]. Ed. by L.S. Karas'-Chichibabina, L.G. Frizman; ex. ed. B.F. Egorov. Moscow, Nauka Publ., 2013. 567 p. (In Russ.)

64. Eckartshausen, Karl von. *Kliuch k tainstvam natury* [The Key to the Mysteries of Nature], part 2. St. Petersburg, Morskaiia tip. Publ., 1821. 360 p. (In English)

65. Eliade, Mircea. *Istoriia very i religioznykh idei: ot kamennogo veka do elevsinskikh misterii: ot kamennogo veka do elevsinskikh misterii* [History of Faith and Religious Ideas: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Trans. from French by N.N. Kulakova, V.R. Rokitianskii, Iu.N. Stefanov. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2021. 432 p. (In Russ.)

66. Iurieva, O.Iu. “Nazvanie ‘Prestuplenie i Nakazanie’ kak kliuch k tselostnomu analizu romana F.M. Dostoevskogo v shkole. Stat’ia 2. Nakazanie” [“The Title of *Crime and Punishment* as a Key to a Holistic Analysis of Dostoevsky’s Novel at School. Article 2: Punishment”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (26), 2024, pp. 204–254. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-2-204-254>