

Татьяна КАСАТКИНА

АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

«Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с нею человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...»¹.

«В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Деушкин, а не я, и что Деушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (письмо М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 года).

В знаменитом отрывке из письма Достоевского брату Михаилу по поводу первого своего произведения, увидевшего свет, констатируется отсутствие авторской позиции в *слоге*, то есть – в дискурсивном повествовании. Не *равноправие голоса автора* – а отсутствие *голоса* автора. Кстати, большинство

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 265. Далее том и страница указываются в тексте в скобках после цитаты. Курсив в цитатах мой.

произведений Достоевского написано именно в отсутствии голоса автора – когда это повествование от первого лица, роман в письмах или повествование повествователя, всегда заявленного у Достоевского (кажется, он начал настойчиво отрабатывать эту схему со второй части романа «Идиот») как гораздо *менее информированный*, чем герои. Но наиболее очевидно отсутствие авторского голоса в тех редких случаях, когда повествование в произведении так ведется «от лица всеведущего автора». В «Преступлении и наказании» всеведущий автор всеведущ потому, что *видит* героев, слышит их мысли, видит их сны. Именно в этом романе в максимальной степени проявляется замеченная неоднократно кинематографичность Достоевского. Оказывается, всеведущий автор представляет нам ряд картин, сцен – но *своей-то рожи* опять-таки не показывает – то есть в этом как бы авторском повествовании отсутствует все то, что можно было бы назвать *авторской оценкой*. Как только мы сталкиваемся с оценкой, обнаруживается, что она не авторская, что она существует в кругозоре героя, дается им окружающему его миру или себе же самому. М. Бахтин говорил в связи с этим об отсутствии завершающего героя слова – то есть, по сути, слова, которое *не прозвучало бы в пределах сознания героя*.

Мало того – повествование всеведущего автора и вообще слишком часто (и – повторю и подчеркну – всегда – в случаях оценочных высказываний любого уровня – от бытовых до мировоззренческих) оборачивается повествованием в кругозоре героя – и мы это можем не сразу заметить только потому, что героев, в чьем кругозоре нам представляется происходящее, – два: Раскольников и Свидригайлов. Иногда – но это чуть ли не единичный случай (сцена чтения Евангелия) – точка зрения смещается так, что мы видим происходящее в кругозоре Сони, чем создается дополнительный объем. Однажды это будет Разумихин (сцена прозрения), однажды Лужин. Но остальных героев мы воспринимаем лишь в их проявлениях, глазами и ушами Раскольникова или Свидригайлова. Очевидно, когда Достоевский говорит о всеведущем авторе, он не имеет в виду, что тот явится *своим лицом*.

Одновременно Достоевский так определяет категорию художественности: «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в *лицах и образах* романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя,

как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

Таким образом, не выраженная никогда дискурсивно, авторская позиция непременно присутствует в произведениях Достоевского, причем должна присутствовать (в соответствии с его авторским заданием, с его определяемым самому себе идеалом) настолько ясно, что *читатель, прочтя роман, может совершенно так же понять мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение.*

На каких же уровнях произведения надо искать отсутствующую в дискурсивном повествовании авторскую позицию?

Представляется, что таких уровней три.

Первый уровень – это уровень слова² и цитаты. Дискурсивное повествование задействует слово *в определенном значении*, определяемом (то есть – ограничиваемом) контекстом – самим дискурсом. В эту актуализированную и, соответственно, занятую дискурсом область слова автор не вторгается, всецело предоставляя ее персонажу или повествователю. Зато в распоряжении автора остается незанятая область слова или текст, с которым соединяет нас цитата. Наиболее очевиден, на мой взгляд, уже неоднократно приводившийся мной пример: слово «нарезался», обращенное к Раскольникову

² В данном случае *слово* – это не привычное нам со времен книги Бахтина о Достоевском обозначение языка «в его конкретной и живой целокупности» (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М: Советская Россия, 1979. С. 210), не высказывание, не речь, не повествовательные стратегии и не типы дискурса. Имеется в виду именно слово: *единица языка* в своей онтологии, а не феноменологии, в своем существе, а не в своей явленности в речи, рассматриваемое, в то же время, не лингвистически (именно дистанцируясь от лингвистического понимания языка и заговорил о слове Бахтин), не как общая звуковая оболочка для многих значений, но как единое смысловое поле, всегда неизбежно присутствующее в произносимом нами вне зависимости от наших интенции. Именно поэтому автору *есть куда вместиться в слово*, произносимое персонажем: персонаж задействует слово в пределах, ограничиваемых контекстом его речи, оставляя автору то, что контекстом не было актуализировано. Так же, по сути, функционирует привлекаемая персонажем цитата: им она используется утилитарно, но вне зависимости от его намерений «приводит», «вызывает» в текст цитируемое произведение во всем объеме. Именно поэтому мы рассматриваем слово и цитату на одном уровне. Подробнее о необходимости для филологии вернуться к «имяславческим» философским концепциям слова см. в моей книге: Касаткина Т. О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004 (прежде всего «Введение» и еще – важную с точки зрения данного объединения слова и цитаты на одном уровне главу «Цитата как слово и слово как цитата»).

сразу после убийства. Безликим персонажем задействовано узкое и, к тому же, переносное значение – «напился». Автору остается, во-первых, прямое значение слова, обращенное к персонажу как обличение от лица мироздания. Но и в переносном значении слова – «напился» – автор имеет свою часть. С первых страниц романа грех будет непрерывно ассоциироваться с пьянством – чрезмерно настойчиво в случае главных героев – Раскольникова и Свидригайлова, вплоть до последних страниц, когда Свидригайлов увидит перед смертью свою душу в образе *мертво пьяного* мужичонки, а Раскольников перед признанием свою – в образе пьяного, желающего плясать, но заваливающегося все время на бок³. Характерно, что из всего пьянства греха в романе – само пьянство – самый нестрашный грех. Раскольников и Свидригайлов пьяны не бывают, хотя их регулярно принимают за пьяных, – они упиваются другими грехами; и здесь в слове прямое значение («нарезался») обвиняет героя в преступлении, тогда как переносное, актуализированное контекстом в узком смысле, – в целом романа, в его символической системе, констатирует совершенный грех. Надо подчеркнуть, что как раз переносное несимволическое значение – то, которое задействовано в дискурсе (*нарезался* в смысле *пьян*) – оказывается наиболее неадекватным реально происходящему в мире произведения, наиболее *пустым*. Полагаю – именно потому, что там не присутствует автор. В произведениях Достоевского самые ключевые места текста будут обозначаться словами «сказал непонятно зачем», «почему-то сказал» и т.п., за которыми как раз и следуют слова, не имеющие ни причины, ни цели в дискурсе и потому всецело переводящие нас в область, в которой существует авторская позиция. И чрезвычайно важные с точки зрения авторской позиции вещи будут «запрятаны» в *болтовне* героев. Один из самых ярких примеров здесь – госпожа Хохлакова, а один из самых ярких примеров у госпожи Хохлаковой – ее письмо Ракитину после смерти старца Зосимы и исхождения от его тела тлетворного духа, письмо с знаменитой фразой, что «никак она не ожидала от такого почтенного старца, как отец Зосима, – **такого поступка!**». «Так ведь и написала: «поступка!»» – подчеркнет Ракитин, рассказывая об этом Алеше, чтоб уж читатель никак не пропустил диковатого словечка мимо ушей. И однако на недоумение К. Леонтьева:

³ См. об этом подробнее: *Касаткина Т. А.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. 2003. N 1.

«От тела скончавшегося старца Зосимы для чего-то⁴ исходит **тлетворный дух**»⁵, уже неоднократно исследователями Достоевского был дан ответ: это происходит для того, чтобы не подавить свободную волю человека наглядным и навязчивым чудом. Можно добавить – и для того, чтобы освободить уже плененную волю Алеши, которому старец невольно заслонил Бога. Этот «поступок» (по счастливому выражению госпожи Хохлаковой) старца адекватен отказу Христа сойти со креста⁶ – и обращаю внимание на то, что при таком толковании это именно *поступок*, осознанное действие умершего, а вовсе не действие, производимое *над ним* законами природы, что и выражено в нелепых, на первый взгляд, словах Хохлаковой; еще раз хочу подчеркнуть, что герои Достоевского никогда не болтают бессмысленно, особенно когда *просто болтают*, непонятно почему и зачем.

Цитату (особенно – микроцитату) можно рассматривать на том же уровне, что и слово, поскольку герой, как правило, использует ее утилитарно, описывая, например, место действия, как Иван Карамазов, использующий в начале своей поэмы «Великий инквизитор» цитаты из «Дон Гуана» и «Путешествия Онегина», или время – как Свидригайлов, упоминая «Египетские ночи». Автору тут остается даже слишком много⁷. Замечательно (этот прием будет еще неоднократно использоваться Достоевским, использован он и в поэме Ивана), что Свидригайлов упоминает не только и не столько «Египетские ночи», сколько «Безобразный поступок «Века»» – статью с самым характерным названием среди полемических заметок в печати по поводу поведения г-жи Толмачевой, осмелившейся публично читать сие творение Пушкина

⁴ Нужно отметить, что Леонтьев очень филологически грамотно ставит вопрос – не «почему-то», но «для чего-то».

⁵ Леонтьев К. Н. О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // Властитель дум. Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века. СПб.: Художественная литература, 1997. С. 87.

⁶ Во всяком случае – смыслу этого отказа в понимании великого инквизитора. Но именно так отказ Христа присутствует в самом романе, причем – непосредственно предвеляя «поступок» Зосимы: «Ты не сошел со креста, когда кричали Тебе, издеваясь и дразня Тебя: «Сойди со креста и уверуем, что это Ты». Ты не сошел потому, что, опять-таки, не захотел поработить человека чудом, и жаждал свободной веры, а не чудесной. Жаждал свободной любви, а не рабских восторгов невольника пред могуществом, раз навсегда его ужаснувшим».

⁷ О цитировании Ивана см. мою статью «Пушкинские цитаты как введение в проблематику «Великого инквизитора»» (в сб.: Пушкин в XXI веке. Сборник статей в честь Валентина Семеновича Непомнящего. М.: Русский мир, 2006).

кина. В полемике принял участие Достоевский, проанализировав при этом «Египетские ночи» как произведение, представляющее нам последние дни растлившегося языческого мира и его яркой представительницы, которой овладела бесконечная, безмерная адская скука (см.: 19, 137). Этот анализ – одновременно адекватная авторская характеристика образа Свидригайлова – язычника последних времен, сраженного скукой и безразличием, нравственным релятивизмом и ищущего спасения от всего этого в незатухающем огоньке сладострастия. Таким образом, используя замечание героя, Достоевский, в сущности, отсылает читателя к своему публицистическому тексту, напечатанному в N 5 журнала «Время» за 1861 год («Преступление и наказание» публикуется в 1866-м), где выражена авторская позиция. То есть упоминанием, которое понадобилось персонажу для указания на время, автор вводит в произведение и текст Пушкина, и свой текст, там и размещая авторскую позицию.

Сюда же, к первому уровню, относится и использование героями Достоевского иноязычных фраз, выражений, французской речи⁸. Традиционно введение французской речи в произведениях русской литературы XIX века – а по инерции и в произведениях Достоевского – рассматривалось как способ социальной характеристики персонажа. И однако я берусь утверждать, что *Достоевский в принципе не вводит в свой текст никаких существенных приемов с целью характеристики какого-либо персонажа*. Это прерогатива того реализма, который, по Достоевскому, «мелко плавает». В произведениях Достоевского, напротив, так сказать, *характеристика персонажа* (его социальный статус, образовательный ценз и т.д.) служит *оправданием* для введения того или иного приема, с совершенно иной, *иного плана*, целью. Например, французская речь как составляющая образа Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах». Полагаю, Степан Трофимович говорит по-французски в тех случаях (или, по крайней мере, ради этих-то случаев и существует его навязчивый французский язык), когда русский текст, русские слова не выражают в точности скрытой за обиходным диалогом мысли, которую нужно выразить автору.

Вот, на мой взгляд, неотразимый пример. В главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» к нему пристает с назойливыми вопросами встретившийся Анисим: «- Уж не к

⁸ См. об этом подробнее в моей статье «The Hero's Mistake as a Special Device in Dostoevskii's Works» (в сб.: Dostoevsky: on the Threshold or Other Worlds. Essays in Honor of Malcolm Jones. Nottingham, 2005).

нам ли в Спасов-с? – Да, я в Спасов. Il me semble que tout le monde va a Spassof...» Справедливо предложенный перевод: «Мне кажется, что все направляются в Спасов...» Однако если расшифровать идиому «tout le monde» в составе этой фразы, то за бытовой болтовней зазвучит нечто иное: «Мне кажется (похоже), что весь мир идет в Спасов», что не только гораздо нагляднее представляет идею, развиваемую героем (и автором) на заключительных страницах романа: весь мир движется к спасению и в объятия своего Спасителя, – но и как прямая цитата соотносится с чрезвычайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: «весь мир идет за Ним» (Ин. 12, 19).

Чтобы не показалось, что пример единичный – вот фраза из французского текста с предыдущей страницы, буквально предвещающая констатацию шествия мира к спасению. Софья Матвеевна обращается к Степану Трофимовичу: «Не пожелаете ли приобрести?», поднося ему книги с вытисненным на переплете крестом. Видя крест на переплете, Степан Трофимович отвечает: «Eh... mais je crois que c'est l'Evangile; с величайшим удовольствием...» Предложенный (совершенно справедливо, как и в предыдущем случае) перевод: «Э... да это, кажется, Евангелие». Однако буквальное значение фразы: «...но я верую, что это Евангелие (еще буквально: но я верую, что это благая весть)». Смысл эпизода, таким образом, заключается в исповедании героем Креста как благой вести. Авторская позиция и здесь размещается в области буквального значения слов, не актуализированного дискурсом – и потому, что характерно, никогда не учитываемого в предлагаемом в современных изданиях подстрочном переводе.

Интересно *наглядное* соответствие незанятой героем области смыслового поля слова, появляющееся при «цитировании» в романах Достоевского живописных произведений. Так, из описания героями «Бесов» и «Подростка»⁹ картины Клода Лоррена «Асис и Галатея», представленной как изображение «золотого века» человечества, «его земного рая», оба раза элиминируется фигура Циклопа. Однако авторскую позицию, авторское отношение к «земному раю» можно понять, только воспринимая картину в целом, а не редуцированное персонажем ее описание. «Пейзаж по композиции делится на две части, – сообщают нам комментаторы академического собрания сочинений, – одна, освещенная косыми лучами заходя-

⁹ О роли картины в «Подростке» см. раздел «Два образа солнца в романе Ф. М. Достоевского «Подросток»» главы «Смысловое поле слова» в: *Касаткина Т. О творящей природе слова...*

щего солнца, – в ней зелень и море, сливающиеся в дали с небом; другая освещена только сверху, где открыт небольшой кусочек неба, большую часть ее занимает темная гора и темное от ее тени море. Шалаш Асиса и Галатеи – в центре композиции. Лучи солнца уже почти не попадают на него и лишь слегка скользят по белой фигуре Галатеи. Наверху, на холме, точно сливающаяся с его темным фоном фигура Циклопа. Маленькие амурчики у шалаша и греющиеся на закате наяды наполняют панораму настроением любви и радости» (12, 320 – 321). Чтобы стал ясен смысл, вкладываемый Достоевским в эту картину «Золотого века», описание картины надо дополнить мифологическим сюжетом: влюбленный в Галатею циклоп Полифем подстерег своего соперника Асиса и раздавил его скалой; Галатея, nereida, морское божество, превратила своего несчастного возлюбленного в струящуюся из-под камня речку. Таким образом, представленное на картине счастье «земного рая» мимолетно, тленно, обречено на гибель, которую несет следящий за влюбленными глаз Циклопа. Характерно, что в описании картины Ставрогиным Циклоп не просто отсутствует. Сам Ставрогин заменяет здесь Циклопа (так же как в «Подростке» глаз Циклопа заменяет образ заходящего солнца), смотрящего завистливым и убийственным глазом на хрупкое человеческое счастье. Красный паучок, появляющийся на смену картине «земного рая», – символ того, во что вырождается только земная любовь, «земной рай», – символ сладострастия и убийства. И в этом случае автор занимает ту часть живописного «текста», которая не понадобилась персонажу, не была им актуализирована, и именно здесь и размещает авторскую позицию.

Второй уровень – уровень детали, в течении сюжета выступающей как *вещь*, а в авторском кругозоре становящейся *символом*¹⁰. Я уже много говорила и писала в этом смысле о часах Раскольникова. Герой закладывает их на первых страницах романа, и если в течении сюжета этот заклад представляет собой всего лишь *последнюю пробу*, что, впрочем, тоже немало, то в метафизическом смысле без этого заклада невозможно все, что далее совершится в романе.

«- Что угодно? – строго произнесла старушонка, войдя в комнату и по-прежнему становясь прямо перед ним, чтобы глядеть ему прямо в лицо.

¹⁰ См. примеры такого функционирования детали в: Касаткина Т. Указ. соч. Глава «Мир, открывающийся в слове: для чего служит художественная деталь».

– Заклад принес, вот-с! – И он вынул из кармана старые плоские серебряные часы. На оборотной дощечке их был изображен глобус. Цепочка была стальная.

– Да ведь и прежнему закладу срок. Еще третьего дня месяц как ми-нул.

– Я вам проценты еще за месяц внесу; потерпите.

– А в том *моя добрая воля*, терпеть или вещь вашу теперь же продать.

– Много ль за часы-то, Алена Ивановна?

– А с пустяками ходишь, батюшка, ничего, почитай, не стоит. За колечко вам прошлый раз два билетика внесла, а оно и купить-то его новое у ювелира за полтора рубля можно.

– Рубля-то четыре дайте, я выкуплю, отцовские. Я скоро деньги получу.

– Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с.

– Полтора рубля! – вскрикнул молодой человек.

– *Воля ваша*. – И старуха протянула ему обратно часы. Молодой человек взял их и до того рассердился, что хотел было уже уйти; но тотчас одумался, вспомнив, что идти больше некуда и что он еще и за другим пришел.

– Давайте! – сказал он грубо».

Доставшиеся Раскольникову от отца часы серебряные, старые, плоские, на обороте их изображен глобус. Поскольку отец Раскольникова очевидно отождествляется в романе с Богом¹¹, то унаследованные героем часы – своего рода «держава» (недаром изображен глобус), знак власти и ответственности за мир. Часы серебряные (и в системе романа явственно противопоставлены золотым часам), а в знаменитой притче о талантах талант – это мера серебра. Талант – то, что вручается человеку, чтобы он им хозяйствовал и его приумножал. Талант, врученный Раскольникову (как, впрочем, и всякому человеку), – мир, где он хозяин и работник, мир, который он должен преображенным вернуть Тому, от Кого унаследовал, мир, в котором герой ответственен за всякое творение и где он все призван питать – и воспитывать. О том, что герой всегда спонтанно вспоминает об этом своем задании и назначении, свидетельствует его постоянное импульсивное стремление спасти, устраивать, распоряжаться и *оплачивать расходы* в ситуациях, вроде бы менее всего имеющих к нему отношение (пьяная девочка, семейство Мармеладовых). Характерно, что в этих случаях герой всегда расплачивается *отцовыми* деньгами – либо теми, которые присланы матерью из пенси-

¹¹ См. об этом: Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. М.: Наследие, 1996. С. 83.

она, получаемого за отца, либо полученными им самим за отцовские часы. Это не заработанные (и тем более – не награбленные) им деньги, а словно сваливающиеся с неба, свидетельствующие о преизобилиющей благодати, подаваемой Творцом мирозданию. Но сознательно Раскольников извращает свое задание, сведя *преображение* мира к его *перестройке*, перекройке, перераспределению его богатств, что и всегда является судьбой автономного, замкнутого в себе (замкнутого от своего Творца), мироздания, где властвуют законы сохранения (энергии и вещества) и где, прежде чем кому-то отдать, нужно непременно у кого-то отнять. Прежде чем перейти к перекройке мироздания, буквально *раскроив* череп одному из созданий, сочтенных лишними, прежде чем совершить убийство, герой должен расстаться с часами, являющимися знаком соработничества с Отцом и Творцом, – так он отдает истинную власть и волю за *самоволие*, за автономную волю, немедленно оборачивающуюся рабством, погружением в необходимость, в жесткую причинность, в закономерность. Рабство закономерности и есть судьба мира, отрешенного от благодати. Никакой воли не останется у героя, когда он пойдет на преступление так, «как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать».

Характерно, что в приведенной сцене заклада часов тема воли отчетливо возникает, именно здесь обнаруживается завязка этой сверхважной для всего романа темы. Когда речь заходит о продлении прежнего заклада, ростовщица подчеркивает: теперь вся воля моя. Поразительно – но пока это еще «добрая воля». И правда – именование Алены Ивановны персонажами по ходу сюжета ясно показывает: часы Раскольникова оказываются в закладе у *ведьмы* только после того, как убийство совершено. Ведьмой назовут Алену Ивановну сразу же, немедленно после убийства (когда Кох будет ломиться в дверь, за которой притаился Раскольников), но *ни разу* не назовут так до убийства, как бы ни честил ее, например, студент в распивочной. Таким образом, *врага* для того, чтобы заложить ему мироздание, Раскольников создает *сам*.

Но одновременно в сцене актуализируется старый европейский сюжет, на русской почве разработанный, в частности, Н. Гоголем в «Портрете». Согласно ему, в заклад ростовщику отдается именно и прежде всего *воля* закладчика: так закладчики в «Портрете» совсем меняются, получив деньги от ростовщика, самовольно уничтожая как раз то, что составляло их счастье и центр их бытия, то, ради осуществления, суще-

вания и сохранения чего они и прибегали к закладу. За этим сюжетом в европейском искусстве стоит история о человеке, искупленном от работы вражия, от рабства смерти, от законов автономного мироздания пришествием Христовым, человеке, получившем назад свою свободную волю, – и потому *опять имеющем, что заложить*. Ужас и отвращение к ростовщику были в первую очередь метафизическими – он был явлением сатаны, *врага*, связанного Христом и вновь развязываемого человеческим к нему обращением, закладываемой ему волей, которой он был лишен и которую вновь приобретал от владельца-человека. Потому, когда Раскольников отказывается отдать заклад за названную цену, старуха протягивает ему часы со словами: «Воля ваша». Его согласие означает, что воля опять *не его*.

Существенна с точки зрения символической детали и цена, которую Раскольников назначает закладу. Четыре – это число мира (число сторон света, элементов мироздания и т.д.). Это, так сказать, настоящая цена. Старуха дает *дробную* цену, цену расколотого, раскрытого мира, мира, узурпированного у Творца.

На этом же уровне авторская позиция осуществляется в соотношении *лица и лика* персонажа. Как за вещь в сюжете встает символ в области, принадлежащей автору, так за лицом в сюжете в области, принадлежащей автору, встает лик персонажа, истинный его образ, который он волен исказить в области сюжета, но который ему никогда не дано уничтожить. *Лик* Раскольникова в высшей степени отчетливо прописывается в самом начале романа, в письме матери героя. Письмо завершается (а окончание в любом тексте – ударная, актуализированная позиция) вопросом и воспоминанием: «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благодать Творца и Исккупителя нашего? Боюсь я, в сердце моем¹², не посетило ли и тебя новейшее модное безверие? Если так, то я за тебя молюсь. Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!» За последней строкой – младенца на коленях у матери, лепечущего молитвы, – отчетливо

¹² Вот еще пример микроцитаты, в которой размещается авторская позиция, в данном случае, – отношение автора к ситуации безверия, многократно подтвержденное в романе описанием «плывущего» сознания Раскольникова после преступления. Пульхерия Ивановна, произнося «в сердце своем», более ничего не имеет в виду – но на уровне авторском мы имеем цитирование псалма «Рече безумен в сердце своем: Несть Бог» (Пс. 52, 2). Этот псалом будет положен Достоевским в основу «пророческого» сна Раскольникова в эпилоге.

встает образ Богоматери с Младенцем, задающий масштаб героя. Раскольников – в лике – Христос романного мира (что будет многократно поддержано в романе иными его именованиями и символическими деталями¹³). Именно поэтому оказались безуспешными все попытки выдающихся литературоведов XX века представить его в качестве отрицательного героя. Непосредственное читательское чувство настойчиво сопротивлялось самым веским логическим доказательствам – и было право, поскольку непосредственно опиралось на авторскую позицию, не выраженную дискурсивно и потому с легкостью искажаемую при Попытке логического описания, но неизбежно запечатленную в образе в лике героя.

В западноевропейской живописи есть сюжет, изображающий Христа-младенца на коленях у Богоматери с *державой* в руках. Одна из картин на этот сюжет находится в месте, которое Достоевский с большой вероятностью проезжал еще в первое свое заграничное путешествие в 1862 году¹⁴. Мадонна с Младенцем изображена здесь сидящей на херувимах над *городом на реке* – и именно так обобщенно будет представлять Петербург в романе «Преступление и наказание».

Итак, на втором уровне, где проявляется авторская позиция в произведениях Достоевского, в лице, действующем в сюжете, открывается лик – пространство авторских ожиданий, авторского задания для героя.

Третий уровень, где обнаруживается авторская позиция в произведениях Достоевского, – это уровень сюжета, сюжетной сцены. За внешним сюжетом, за внешней историей в произведениях Достоевского стоит старинный сюжет, древняя история – сюжет и история, являющиеся фоном всей жизни человека-христианина, – история Христа. Именно здесь актуальнее всего является сказанное старцем Зосимой: «Что за книга это Священное Писание, какое чудо и какая сила, данные с ней человеку! Точно *изваяние мира и человека и характеров человеческих, и названо все и указано на веки веков*. И сколько тайн разрешенных и откровенных...» Новое событие, описываемое в романе на самый современный сюжет, оказывается репрезентацией в современности изваянного в вечности события священной истории. И новое событие прочитыва-

¹³ См. об этом: *Касаткина Т.* О творящей природе слова...; *Касаткина Т. А.* Воскрешение Лазаря...

¹⁴ Картина *Madonna con il Bambino, San Biagio* в *San Girolamo* (1520) находится в *Ravecchia* (Bellinzona) в *Chiesa di san Biagio*.

ется адекватно авторскому замыслу лишь на фоне того, что есть его вечный первообраз.

Надо заметить, что Достоевский не просто строил так образ в своих произведениях – он так видел и весь мир вокруг себя. Любой банальный случай, повседневное существование скрывали для него в себе «глубину, какой нет и у Шекспира», – а что открывалось на этой глубине, наглядно видно из письма Достоевского Маслянникову по поводу дела Корниловой. Маслянников, молодой почитатель Достоевского, как он сам пишет в своих воспоминаниях, «служил в том ведомстве, от которого зависело или оставлять просьбы о помиловании «без последствий», или же представлять их в надлежащем свете, со всеми обстоятельствами за и против. Разделяя совершенно взгляд покойного Федора Михайловича на характер преступления Корниловой, я всей душой желал оказать ей помощь, надеясь на либерального по тому времени ближайшего начальника, в руках которого находилась возможность дать успешное движение моему докладу»¹⁵. Он написал Достоевскому письмо, где предлагал план совместных действий. Достоевский ответил ему, изложив все, что уже сделал согласно этому плану, и неожиданно закончил свое письмо следующим образом: «В Иерусалиме была купель, Вифезда, но вода в ней тогда лишь становилась целительною, когда ангел сходил с неба и возмущал воду. Расслабленный жаловался Христу, что уже долго ждет и живет у купели, но не имеет **человека**, который опустил бы его в купель, когда возмущается вода. По смыслу письма Вашего думаю, что этим **человеком** у нашей больной хотите быть Вы. Не пропустите же момента, когда возмутится вода. За это наградит Вас Бог, а я буду тоже действовать до конца» (5 ноября 1876 года).

За историей (а вернее – *в глубине истории*) Корниловой, молодой мачехи, выбросившей в окошко свою шестилетнюю падчерицу, которая не получила при этом никаких повреждений, а молодая беременная женщина, даже не посмотрев, что с ребенком, пошла и заявила на себя в полицию как на убийцу и теперь приговорена в Сибирь, за действиями хлопочущих о ней Достоевского и его молодого почитателя встает евангельская история о расслабленном, ожидающем *человека* у купели Вифезда, потому что если нет *человека*, то и приход ангела не принесет исцеления. Для расслабленного не нашлось человека – ему пришлось дожидаться Христа – Бога и Чело-

¹⁵ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского с портретом Ф. М. Достоевского и приложениями. СПб., 1883. С. 104.

века в одном Лице. Евангельская история под пером Достоевского словно продолжается (не повторяется без изменений и по тому же сценарию, нет!), возобновляясь вновь в каждом времени, и Христос смотрит, сумеет ли, захочет ли, наконец, человек справиться без Его непосредственного вмешательства, готов ли он, исполненный сострадания, занять Его место, соработничая с Богом, посылающим ангела возмущать воду.

В своих произведениях Достоевский дает новый – и, по первому сильному впечатлению, иной – образ вечности, уже однажды явленной в образе, – не чтобы «повторить», «воспроизвести» ее, но чтобы дать ей вновь действовать во времени, чтобы дать прежде явленному образу в новом обличий развернуть новые и новые потенции. В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем, преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры. Аналогии тут будут, в первую очередь, не с литературными текстами (хотя и с ними – безусловно), а с великими святыми. Стигматы св. Франциска делают из него икону Христову – да, но и – главное – деятеля Христова. Воображая в себе раны Христовы, святой дает святыне вновь действовать в мире, *продолжая* ее историю. И те, кто смотрит на его стигматы, видит *сладостные* образы *Tex* ран – но и новые живые открытые раны, *мучительные* для их обладателя. И св. Франциск, и Достоевский, заключая прежде данный образ в новый, предоставляют нам возможность встретиться *с образом как с реальностью*.

Причем у Достоевского эта реальность зачастую настолько сокрушительна, что не только читатели, но и герои далеко не сразу опознают в глубине ее прежде данный образ. Это необходимо – иначе мы не ощути-
тим встречи в ее первозданности, иначе прежде данный образ самортизирует встряску, получаемую нашими чувствами, канализирует наши эмоции в уже заданное русло. Мы пойдем проторенным путем, мы не станем первопроходцами, то что с нами случится – случится снова, а не *заново*. Но столь же необходимо, пережив шок первозданности, опознать в глубине нового образа прежде данный – в противном случае мы встретимся не с вечностью, а с мгновением, не с тем, что пребывает, но с тем, что проходит, со случайностью, единичной, которую невозможно расположить ни на какой оси, к которой невозможно выработать правильного отношения. Достоевский предоставляет нам свой глаз, видящий глубину всякого случая, чтобы за вихрем сиюминутных образов, потрясающих нас, мы разглядели прежде данный незыблемый образ вечности – но одновременно и чтобы окостеневшее в нашем мозгу предание потрясло нас

своей новизной. Образ в произведениях Достоевского построен так, что читатель получает возможность *пережить предание в непосредственном опыте*. Так же, как Алеше необходимо измучиться Ивановыми случаями и историями, чтобы смочь увидеть воочию Кану Галилейскую, так читателю Достоевского необходимо столкнуться с самой неприглядной современностью и с самыми неприглядными современниками, чтобы в них увидеть евангельскую историю и ее Персонажей *лицом к лицу*. Увидеть – и разглядеть, осознать *свое место* в этой истории.

Самая сокрушительная история из рассказанных Иваном – история о затравленном собаками мальчике. «Это было в самое мрачное время крепостного права, еще в начале столетия, и да здравствует Освободитель народа! Был тогда в начале столетия один генерал, генерал со связями большими и богатейший помещик, но из таких (правда, и тогда уже, кажется, очень немногих), которые, удаляясь на покой со службы, чуть-чуть не бывали уверены, что выслужили себе право на жизнь и смерть своих подданных. Такие тогда бывали. Ну вот живет генерал в своем поместье в две тысячи душ, чванится, третирует мелких соседей как приживальщиков и шутов своих. Псарня с сотнями собак и чуть не сотня псарей, все в мундирах, все на конях. И вот дворовый мальчик, маленький мальчик, всего восьми лет, пустил как-то, играя, камнем и зашиб ногу любимой генеральской гончей. «Почему собака моя любимая охромела?» Докладывают ему, что вот, дескать, этот самый мальчик камнем в нее пустил и ногу ей зашиб. «А, это ты, – оглядел его генерал, – взять его!» Взяли его, взяли у матери, всю ночь просидел в кутузке, наутро чем свет выезжает генерал во всем параде на охоту, сел на коня, кругом него приживальщики, собаки, псари, ловчие, все на конях. Вокруг собрана дворня для назидания, а впереди всех мать виновного мальчика. Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть, ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... «Гони его!» – командует генерал. «Беги, беги!» – кричат ему псари, мальчик бежит... «Ату его!» – вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли. Ну.., что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

– Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата». Правда тут же Алеша опомнится и заявит, что «сказал

нелепость, но...» А потом – после двух страниц яростного обвинительного приговора Творцу и мирозданию, произнесенного Иваном и построенного в своих самых сильных точках на той же истории о затравленном мальчике, Алеша проговорит «вдруг с засверкавшими глазами»: «...ты сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но Существо это есть, и Оно может всё простить, всех и вся **и за всё**, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нем, а на Нем-то и созиждется здание, и это Ему воскликнут: «Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои»».

Эти последовательные реакции героя и раскрывают нам процесс восприятия образа читателем в том виде, в каком этот процесс задумывался автором. Герой спонтанно реагирует на внешний новый образ, потрясающий все его существо, затем чувствует занозу – неисчерпанность образа, на который он так однозначно отреагировал, ощущает нечто в его глубине, отрицающее его первоначальную реакцию, классифицирующее ее как «нелепость», и в конце концов приходит к видению и осознанию внутреннего образа, объясняющего все и уничтожающего первоначальный морок. В этот момент засверкают его глаза – ибо внутренний образ явится в своей первозданности, в результате происшедшего процесса «остранения» отмытый от наслоений привычного автоматического восприятия.

Чрезвычайно важно, что сам Иван называет историю о затравленном мальчике «картинкой»: «Одну, только одну еще картинку, и то из любопытства, очень уж характерная, и главное, только что прочел в одном из сборников наших древностей, в «Архиве», в «Старине», что ли, надо справиться, забыл даже, где и прочел». Как мы узнаем из комментариев (15, 554- 555), прочел Иван рассказ о мальчике в «Русском вестнике», а совсем не в «Русском архиве» или «Русской старине» – заметим, что Иван опускает слово «русский» в названии журналов, указывая своими именованями лишь на *древность* разворачивающейся перед нами *картинки*. Читателю здесь важно иметь в виду (и писатель мог рассчитывать на то, что читатель имеет это в виду – роман «Братья Карамазовы» печатается в том же «Русском вестнике» всего два года спустя – так что постоянные подписчики журнала, в сущности, читают историю, рассказанную Иваном, *на фоне* истории, послужившей для нее основой), так вот, читателю важно иметь в виду эти два произведенных смещения – из «Вестника» в «Архив» или «Старину» – так сказать, опыт, современность или недавнее прошлое (то, что предполагается в «Вестнике»)

сдвигаются в область *предания* и затем – из русского предания – в предание *общее*. Так *забывчивость* героя становится оправданием для концептуальных сдвигов в тексте, формирующих во внешнем образе – внутренний. Для внешнего образа безразлично, в «Русском вестнике» Иван прочел свою историю или в «Русском архиве», однако для внутреннего образа чрезвычайно важно, что это «Архив» и что он не маркируется национально.

Надо заметить, что и мизансцены прочитанной в «Вестнике» истории существенно трансформируются в Ивановой «картинке». Сохраняется то, что годится для создания внутреннего образа и изменяется то, что ему концептуально противоречит. Причем вне задачи создания внутреннего образа непонятны изменения, вносимые Достоевским в текст, – для Ивановой коллекции вполне годится и неисправленный вариант «Русского вестника», в чем-то он даже еще более чудовищен. «...У другого помещика один крестьянский мальчик зашиб по глупости камешком ногу борзой собаки из барской своры. Барин заметил это, и окружающие были принуждены назвать виновника. На следующий день барин назначил охоту. Привели на место охоты мальчика. Приказано раздеть и бежать ему нагому, а вслед за ним со свор пустили вдогонку собак, значит, травить его. Только борзые добегут до мальчика, понюхают и не трогают... Подросла мать, леском обежала и ухватила свое детище в охапку. Ее оттащили в деревню и опять пустили собак! Мать помешалась, на третий день умерла»¹⁶ (15, 554).

Итак, какие изменения производит Достоевский (потому что здесь, конечно, прикрываясь плохой памятью героя, работает автор)? Прежде всего – и это, очевидно, всего нужнее для создания внутреннего образа – он меняет местами умершего и оставшегося в живых. В исходной истории собаки не тронули мальчика (да и затравить *охотничьими* собаками человека практически невозможно: здесь нужны волкодавы или медвежатники, что Достоевский знал и учел в романе – не даром на постели Илюшечки оказывается меделянский щенок¹⁷), но мать сошла с ума и умерла. В окончательном тексте мальчик затравлен и ничего не сказано о безумии матери – в Ивановой «картинке» она молча и недвижно стоит

¹⁶ Русский вестник. 1877. № 9. С. 43 – 44.

¹⁷ О меделянских собаках и о функции меделянского щенка в «Братьях Карамазовых» см.: Деханова О. А. Легенда о меделянской собаке // Достоевский. Дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005; Касаткина Т. А. Комментарий к комментарию: возвращение Жучки и меделянский щенок // Там же.

«впереди всех» на протяжении всего действия. И вот тут сквозь картинку Ивана начинают проступать совсем другие контуры...

Мать при кресте Сына, православное Распятие, изображаемое с фигурами Богоматери и Иоанна, – остальные предстоящие Распятию, толпа, «дворня» – это все присутствующие в храме. Это мы. Достоевский сохранил наготу мальчика – потому что ему было важно, чтобы мы увидели обнаженное и израненное тело Бога. Конные против толпы – завоеватели против покоренных – видение римских воинов. И он – Он – безгрешен. «Иной шутник скажет, пожалуй, – продолжает Иван свою обвинительную речь, – что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками». Его-то, отдавшего неповинную кровь Свою за всех, и разглядит Алеша в Ивановой «картинке» в тот момент, когда у него засверкают глаза.

Если помнить православные иконы, то описание матери в «картинке» Ивана неизбежно вызовет в качестве своего внутреннего образа не только «Распятие», но и «Снятие с Креста». Именно на этой иконе Мать зримо стоит «впереди всех», находящихся как за Ее спиной, так и по другую сторону от креста. Но Она не просто стоит *впереди всех*, Она стоит и, в каком-то смысле, *единственная из всех*. Это образ прямо противоположный образу сошедшей с ума матери мальчика – а надо заметить, что образ сраженной, повредившейся, пусть на какое-то время, в уме и чувствах Матери многократно изображен на западноевропейских картинах «Снятие с Креста»; так, например, на картине Россо Фьорентино¹⁸ Богоматерь вообще лишается чувств, и Ее, так же как и мертвого Христа, поддерживают лишь руки окружающих.

Однако Достоевский не только добавляет к исходному варианту смерть мальчика, но и убирает из него безумие матери. Потому что православный образ иной. В момент снятия с Креста словно весь мир повреждается в уме и в чувствах – ибо на глазах у всех, веровавших во Христа, Он умирает в страшных страданиях, умирает Бог, рушится оплот незыблемый, почему и разбегаются ученики в страхе. Это очень ясно передано в иконе «Снятие с Креста» XV века, находящейся в Третьяковской галерее, передано ритмически. Все фигуры этой иконы, начиная с Тела Христова, снимаемого с Креста, сгибаются, образуя в плане волну: сминающуюся, спадающуюся вертикаль; фигуры склоняются, пригибаясь к земле, не «держат» более той вертикали, которой соединяет прямостоящий

¹⁸ Ок. 1529. Сансеполькро, церковь Сан Лоренцо алле Орфанелле.

человек землю с небом и символом которой является крест. Этой вертикалью обозначается и объем мироздания – так что мы видим на иконе словно спадающийся, сминающийся мир. Но в правой стороне иконы останавливает эту сминающуюся вертикаль неподвижная и прямая фигура Богородицы, принимающей в Свои руки голову Христа. Она остается единственной незыблемой Опорой поврежденному миру, Она удерживает Своими руками мир, сошедший с ума при виде смерти Бога.

Та, что должна была сойти с ума, спасает мир от безумия и разрушения... Но и – Та, что, по мысли Ивана, должна стать препятствием мировой гармонии, становится ее опорой и ее гарантом.

Иван в своей обвинительной речи будет очень настаивать на невозможности матери простить мучения ее сына (и мы, читатели, как и Алеша, в первый миг будем согласны с ним) – и одновременно на том, что гармония состоится только в случае такового прощения. «Понимаю же я, каково должно быть сотрясение вселенной, когда всё на небе и под землею сольется в один хвалебный глас и всё живое и жившее воскликнет: «Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!» Уж когда мать обнимется с *мучителем*, растерзавшим псами сына ее, и все трое возгласят со слезами: «Прав Ты, Господи», то уж, конечно, настанет венец познания и все объяснится. Но вот тут-то и запятая, этого-то я и не могу принять <...> Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с *мучителем*, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит *мучителю* материнское безмерное страдание свое; но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить, не смеет простить *мучителя*, хотя бы сам ребенок простил их ему! А если так, если они не смеют простить, где же гармония?»

А еще через пару страниц сам же Иван перескажет «одну монастырскую поэмку» с образами, как он заметит, не ниже дантовских. В этой «поэмке» Богородица молит об избавлении от наказания и мучений всех грешников без различия. Иван рассказывает: «Разговор Ее с Богом колоссально интересен. Она умоляет, Она не отходит, и когда Бог указывает Ей на пригвожденные руки и ноги Ее сына и спрашивает: как я прощу Его *мучителей*, – то Она велит всем святым, всем мученикам, всем ангелам и архангелам пасть вместе с Нею и молить о помиловании всех без разбора». Достоевский выделенным мною словом зарифмовал эти две расположенные друг за другом в пространстве текста «картинки», подчеркнув тем самым, что одна является внутренним образом другой. В «монастырской поэмке» Мать *неотступно молит* о прощении

мучителей Ее Сына – а невозможность этого, согласно Ивану, была единственным препятствием для имеющей состояться «высшей гармонии». Но мучители Ее Сына – это все человечество: каждый из нас, сколько бы веков ни протекло с момента Распятия, любым своим грехом вбивает новый гвоздь в Тело страдающего Бога, чей Крест с того момента вечно стоит в центре мироздания. «Нелепость», заключающаяся в ответе Алеши: «Расстрелять!» – состоит в том, что мучитель-генерал – это мы сами. Это нас «взяли в опеку» – и опекающей нас стала Мать растерзанного нами Сына, всему миру Заступница и Надежда безнадёжных.

«Двусоставный» образ Достоевского оказывается предельно драматичным и захватывающим, потому что коллизия заложена внутри него самого, и эта коллизия заключается в противоположности внешнего и внутреннего образов «века сего» и «мира иного», века сего и Царствия Божия. В самой чудовищной реальности нашего существования заключены истинные образы нашего существа, земной ад чреват раем, и преобразование может наступить каждую секунду. Внутренний образ «двусоставного» образа Достоевского движется изнутри вовне – стремится проявиться во внешнем образе, стремится слиться с ним. Вечность в произведениях Достоевского стремится войти во время. И момент такого вхождения, такого слияния, такого проявления и будет моментом преобразования. Этот процесс обозначен у Достоевского как «Золотой век в кармане».

Более того – для такого преобразования всего вокруг нас в одну секунду достаточно увидеть *внешний образ как внутренний*. Такое видение мгновенно все расставляет по своим местам – и мы понимаем, что всегда были в раю, но «не примечали того», о чем в «Братьях Карамазовых» настойчиво будут говорить и юноша Маркел, и старец Зосима.

Надо заметить, что эта концепция образа – и еще в большей степени – эта концепция *преобразования*, достаточно наглядная в «Братьях Карамазовых», отрабатывалась Достоевским еще в произведениях 60-х годов.

В «Записках из Мертвого Дома» чрезвычайно важен фрагмент, как-то сразу, что отразилось в многочисленных высказываниях современников, выделенный читательским вниманием: сцена в бане. В этой сцене наиболее очевидно, как «бытовое» повествование «Записок из Мертвого Дома», воспринимаемых даже и до сих пор как чуть ли не «этнографическое»¹⁹

¹⁹ Кстати, современниками они таким образом, как увидим из дальнейшего, не воспринимались.

описание каторги времен Достоевского, включает в себе «метафизический» сюжет, как сквозь внешний сиюминутный образ проступает образ внутренний, вечный, как *необязательно болтая и насмехаясь*, повествователь Достоевского говорит, на самом деле, о *последних вещах*.

Приход в баню, описанную как настоящий ад, предваряет изображение трогательной заботливости, с которой Петров, страшный разбойник, помогает Александру Петровичу Горянчикову раздеться и пройти (что в кандалах, с непривычки, очень трудно) до его места в бане. «Петров был отнюдь не слуга, – комментирует Горянчиков, – прежде всего не слуга; разобидь я его, он бы знал, как со мной поступить. Денег за услуги я ему вовсе не обещал, да он и сам не просил. Что ж побуждало его так ходить за мной?» Здесь, кстати, нужно напомнить о чрезвычайной важности для «метафизического сюжета» «Записок» – да и вообще произведений Достоевского – тех мест текста, которые отмечены решительным недоумением автора, маркированы (то есть – введены в «обыденный» сюжет) словами типа «непонятно зачем», «и зачем?», «неизвестно почему» и тому подобными. Именно в моментах, с точки зрения внешнего сюжета совершенно лишних, и проявляется, выходит на поверхность сюжет внутренний, обычно лишь мерцающий под поверхностью внешнего сюжета. Полагаю, что именно благодаря этим выходам внутреннего сюжета наружу, этим, с точки зрения торопливого читателя, «висящим концам», и появилось недальновидное и поверхностное суждение о «неряшливости» стиля Достоевского.

Войдя в баню, Горянчиков попадает полностью под впечатление адской картины окружающего: «Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову; он только поглядел кругом и промолчал». Ольга Меерсон в своей книге «Dostoevsky's Taboos» истолковывает это место в том смысле, что Горянчиков, имея в виду метафорический смысл собственного высказывания, нарушает табу, крайне существенное для Петрова, ибо он всегда думает об истинном аде, без всяких метафор, которому обречен за свои страшные преступления²⁰. При том, что тема табу чрезвычайно важна для «Записок из Мертвого Дома», где, действительно, появляется много вещей, о которых «не надо говорить», возможно, именно в этом эпизоде мы сталкиваемся с чем-то иным. На иное нам указывает первая реакция

²⁰ Meerson Olga. Dostoevsky's Taboos. Dresden – Munchen, 1998. P. 39 – 43.

Петрова: «поглядел кругом». Нарушившего табу в каторге обычно немедленно обрывают так или иначе, зачастую делая вид, что обрывают его из-за совсем иных вещей, вообще без повода; но, во всяком случае, словом (чаще криком) или молчанием реагируют на «ненужное» слово. Петров реагирует *взглядом* – причем не отводя или опуская глаза, а именно *оглядывая* все вокруг, как бы сверяя действительность с тем, что ему о ней сообщают. Молчит он, как представляется, по двум причинам. Во-первых, они и так находятся в аду (не когда-то попадут, а вот теперь, сейчас находятся, и не в одной только бане) – и что можно сказать человеку, который, находясь в каком-то месте, не решается опознать его, но говорит, что «оно очень похоже на то самое место». Ведь «оглядывание» Петрова – это лишь резюме *наглядного* ада, представленного нам здесь Достоевским. Писатель начинает с того, что соединяет, буквально *совмещает* баню и острог: «Другая же баня была по преимуществу простонародная, ветхая, грязная, тесная, и вот в эту баню и повели наш острог». Баня в понимании простонародья – место нечистое духовно, позже в произведениях Достоевского так будет описываться ад, больная вечность (баня с пауками Свидригайлова) или адский зев, разверзающийся в мир (баня как место рождения Смердякова); эта-то баня, место скопища грязи (греха), соединяется с *местом заключения* (в баню приводят «острог»), что вполне завершает воплощение ада. Но и дальше, на протяжении всей сцены это *наличие* ада, его несомненная реальность, его *очевидность* будут все время нагнетаться: «Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад <...> Пар, застилающий глаза, копоть, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу <...> Веников пятьдесят на полке поднималось и опускалось разом; все хлестались до опьянения. Пару подавали поминутно. Это был уже не жар; это было *пекло*. Всё это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон. Все были в каком-то опьяненном, в каком-то возбужденном состоянии духа; раздавались визги и крики. У окошка в предбаннике, откуда подавали воду, шла ругань, теснота, целая свалка. Полученная горячая вода расплескивалась на головы сидевших на полу, прежде чем ее доносили до места. (Типично адский мотив – бессмысленности действий, приносящих муку, – ошпариваются сидящие на полу – вместо ожидаемого облегчения – те, кто ждет воды, ее не дожидаются. – Т. К.) <...> все эти спины казались *вновь* израненны-

ми. Страшные рубцы! (Еще один типично адский мотив – непрерывного, бесконечного возобновления одного и того же мучения, когда кожу сдирают вновь и вновь, разрывают на куски вновь и вновь и т.д. – Т. К.) У меня мороз прошел по коже, смотря на них. (Необходимый адский мотив сочетания обжигающего жара и обжигающего холода, причем чем дальше в глубь адских областей, тем могущественнее холод – см. Данте. – Т. К.) Поддадут – и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; всё загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги (это вообще видение озера огненного, главного адского места в «Братьях Карамазовых». – Т. К.); а в довершение всего Исай Фомич гогочет во всё горло на самом высоком полке». Здесь надо остановиться, потому что образ Исаия Фомича потребует отдельного комментария.

Замечу еще только, что современники Достоевского ни минуты не понимали этого описания «в метафорическом смысле»: внутренний сюжет был ими воспринят адекватно. А. Милуков писал в воспоминаниях: «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»²¹. Тургенев благодарил Достоевского за присылку второго номера «Времени», который он читает «с большим удовольствием. Особенно – <...> «Записки из Мертвого Дома». **Картина бани** просто дантовская...»²² Герцен в статье «Новая фаза в русской литературе» (1864) указывал, что эпоха пробуждения после смерти Николая I «оставила нам одну страшную книгу, своего рода *carmen horrendum* <ужасающую песнь>, которая всегда будет красоваться над входом мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад: это «Мертвый Дом» Достоевского, страшное повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы *фрески* в духе Буонаротти»²³. И Герцен, и Тургенев подчеркивают *метафизическую живописность* повествования

²¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 275.

²² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 30 тт. Письма. Т. 4. М.: Наука, 1987. С. 394. Цит. по: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 579.

²³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30 тт. Т. 18. М.: Изд. АН СССР, 1959. С. 219. Цит. по: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 579 – 580.

Достоевского, и, право, они гораздо ближе к истине, чем их потомки, читающие это повествование как *хор голосов*. Причем, если Данте вспоминается в основном в связи с «Адом», то фрески Буонаротти – фрески Сикстинской капеллы – изображают метаисторию человечества от Сотворения мира до Страшного суда. Единственное, в чем не прав Герцен, это в предположении, что Достоевский об этом не подозревал. Не пойдем по тому же пути и не будем предполагать, что Герцен и Тургенев выговаривали слова «картина дантовская» и «фреска Буонаротти» исключительно метафорически, не подозревая, насколько они правы.

Достоевский – проговорим это еще раз – строит образ в своем повествовании так, что сквозь тонкую (хотя и вполне плотную) оболочку героев и событий их жизни, сквозь *существующее, сиюминутное* читателю являются вечные лики и вечное бытие, человек оказывается каждое мгновение (которое есть не что иное, как вход в вечность) не сосредоточенным в этом мгновении, на поверхности бытия, но распахнутым, размахнувшимся на всю метафизическую глубину, от ада до рая. У Достоевского иной *размер* человека по сравнению с тем, что виден натурализму, тому реализму, который «мелко плавает», по словам писателя. Образ Достоевского обычно двусоставен – внешний образ текущей реальности позволяет внимательному взгляду увидеть *в этой же реальности явленный* образ вечности, что и есть «реализм в высшем смысле». В данном случае, однако, образ более сложен. Внешний и внутренний образы практически совпали, ад бани оборачивается на наших глазах натуральным, ничуть не «метафорическим» адом. Но в этот момент что-то совсем другое начинает светить в глубине этого ставшего единым двусоставного образа.

Дело в том, что Петров молчит и еще по одной причине.

«Петров вытер меня всего мылом. «А теперь я вам **ножки** вымою», – прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уже не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. В уменьшительном «ножки» решительно не звучало ни одной нотки рабской; просто-запросто Петров не мог назвать моих ног ногами вероятно потому, что у других, у настоящих людей – ноги, а у меня еще только ножки.

Вымыв меня, он с такими же церемониями, то есть с поддержками и предостережениями на каждом шагу, точно я был фарфоровый, доставил меня в предбанник и помог надеть белье, и когда уже совершенно кончил со мной, бросился назад в баню, париться».

Омовение ног в христианской культуре – абсолютно однозначно маркированная деталь, отсылающая к омовению ног Христом апостолам. Причем дело там не только в явленной любви и служении высшего низшему, сильнейшего слабейшему (как и здесь, в этом эпизоде, недаром Горянчиков так настойчиво подчеркивает отсутствие всякого раболепия или корыстных мотивов у Петрова). Омовение ног, как следует из диалога Христа с Петром (и не здесь ли объяснение фамилии «Петров»?), – последнее очищение, которое надлежит принять апостолам, чтобы «иметь часть с Господом» («омытому нужно только ноги умыть, потому что чист весь» – Ин. 13, 10), то есть – чтобы идти из ада (места отсутствия Господня) в рай (Царствие Божие).

Фраза «Я хотел было отвечать, что *могу вымыть и сам*, но уже *не противоречил ему и совершенно отдался в его волю*» есть, в сущности, краткий пересказ вышеупомянутого диалога. «Подходит к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною. Симон Петр говорит Ему: Господи! не только ноги мои, но и руки и голову», совершенно отдаваясь в волю Господню (Ин. 13, 6 – 9).

Но что же делает Христос и чего пока не понимает Петр? В момент установления Пасхи, которой открывается исход из Египта, из рабства фараонова, прообразующий исход человечества из рабства князю мира сего, из рабства смерти и тлению, Господь так повелевает есть пасхального агнца: «... пусть будут чресла ваши препоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших, и ешьте его с поспешностью: это – Пасха Господня» (Исх. 12, 11). Когда Христос омывает ноги апостолам, это значит, что *они пришли*, что долгий путь Исхода завершен и их встречает гостеприимный Хозяин, как всякий хозяин на Востоке, омывающий ноги гостям, входящим в его жилище. Это значит, что Сионская Горница – воистину небо, Царствие Божие, Пир брачный, где Хозяин – Христос.

И вот это-то Царствие Божие и проступает, проявляется в кипящем аду «Мертвого Дома» в момент совершающегося омовения ног. Царствие Божие оказывается у Достоевского «внутренним» образом ада. Луч любви, бескорыстное служение сильного и не нуждающегося слабому и нуждающемуся в аду преображает ад. Одновременно сценой с Петровым в бане открывается длинный ряд эпизодов в «Записках» (и вообще в творчестве Достоевского), варьирующих мотив сошествия Христа во ад.

Однако евангельский текст не дает никаких оправданий для столь акцентированного в повествовании слова «ножки». Эти основания заключаются в образе – в иконе «Омовение ног». Икона, о которой пойдет речь, входит в страстной цикл, созданный в 1509 году Иваном Державой Ярцевым и Андреем Лаврентьевым для главного иконостаса новгородского Софийского собора. Этот цикл дополнил созданный около 1341 года праздничный ряд большого Софийского иконостаса²⁴. Знакомство Достоевского с иконой не вызывает сомнений, но относится к гораздо более позднему периоду его жизни. И, однако, он безусловно видел иконы того же извода, более того, одна из них явно легла в основание сцены в бане.

Апостолы на иконе сидят полукругом, но, за счет плоскостного изображения – словно одни над другими, так, как в бане сидели каторжники на лавках и под лавками. Икона уравнивает эти неравноценные в аду места. Христос стоит на месте «под лавкой» (как и Петров) и оmyвает свешивающиеся «с лавки» *ножки* первому из апостолов – Петру, чья фигура выглядит детской, в два раза меньшей, чем фигура Христа; одна из *ножек* погружена в полотенце, которое Христос держит в руках, и хрупкость этой ножки по сравнению с покрытыми рукавами руками Христа очевидна: она зрительно в четыре раза тоньше руки в рукаве.

Образ у Достоевского остается двусоставным: в глубине адской бани сияет «Омовение ног». Петров молчит и потому, что *этот* внутренний образ пока остается не увиденным Горянчиковым.

Для Достоевского всегда было чрезвычайно существенно то, что преображение может осуществиться в одно мгновение. В одно мгновение ад может превратиться в рай. А это достигается потенциальностью образа, только на *внешнем* своем плане подверженного – впрочем, самым страшным – искажениям. Ад, который мы творим на земле, – это просто рай, из которого мы изгнали Бога. Но стоит Богу прийти в самый страшный ад, стоит одному из нас дать Ему быть с нами – своей бескорыстной любовью и служением – и ад становится Тайной Вечерей, Пиром Господним. То, что так настойчиво выговаривал Достоевский годы спустя в «Братьях Карамазовых», вполне оформилось в его мировидении уже в «Записках из Мертвого Дома».

Теперь несколько слов об Исае Фомиче. Ему посвящено начало главы IX, кульминацией которой будет баня и которая

²⁴ См.: Русская икона XI – XIX веков в собраниях Новгородского музея. Путеводитель по экспозиции. М.: Северный паломник, 2004.

предваряет главу X «Праздник Рождества Христова». Но и сама IX глава начинается словами: «Наступал праздник Рождества Христова». Вот именно в преддверии праздника и следует длинный рассказ об острожном еврее, что автор подчеркнет: «Но я слишком уж много разговаривал об Исае Фомиче», – обозначив тем самым излишность рассказанного с точки зрения внешнего сюжета. Это означает только одно – Исай Фомич принадлежит сюжету внутреннему.

Наиболее очевидный и прямой ключ к внутреннему сюжету, предлагаемый автором читателю, – имя. Здесь этот ключ срабатывает уже на уровне первой составляющей – имя Исайя знакомо всякому, пусть забывшему катехизис, но участвующему в общественной и семейной жизни в православном государстве. Знаменитое «Исайе, ликуй» – ударный момент обряда венчания. И как раз пророческий экстаз, ликование, торжество – основные состояния Исаа Фомича, о которых болтливо, да пожалуй, и глумливо, «непонятно зачем» рассказывает Горянчиков. «Исай Фомич хоть и видит, что над ним же смеются, но бодрится; всеобщие похвалы приносят ему видимое удовольствие, и он на всю казарму начинает тоненьким дискантиком петь: «Ля-ля-ля-ля-ля!» – какой-то нелепый и смешной мотив, единственную песню, без слов, которую он пел в продолжение всей каторги. Потом, познакомившись ближе со мной, он уверял меня под клятвою, что это та самая песня и именно тот самый мотив, который пели все шестьсот тысяч евреев, от мала до велика, переходя через Чермное море, и что каждому еврею заповедано петь этот мотив в минуту торжества и победы над врагами». Кстати, надо заметить, что уже в самом начале рассказа Исай Фомич неожиданно характеризуется как «блаженнейший и незабвенный».

На этом этапе становится понятной связь острожного еврея с предстоящим праздником Рождества. Торжествующая песнь Исаа Фомича здесь, в сущности, вполне отождествляется с венчальным тропарем «Исайе, ликуй», посвященным осуществлению знаменитого пророчества Исайи: «Исайе, ликуй, Дева име во чреве, и роди сына Эммануила, Бога же и человека, восток имя Ему: Его же величающе, Деву убажаем». Переход же Чермного моря связан с Рождеством как фундаментальный его прообраз, многообразно используемый в молитвенных текстах: во-первых, как воды расступились, пропустили евреев и вновь сомкнулись, словно не расступались никогда, так Дева пребыла до Рождества Дева, в Рождестве Дева и по Рождеству Дева; во-вторых, и там и тут речь идет о пребывании Бога с людьми – там – в огненном или облачном столпе, здесь – во плоти и во образе человеке-

ском. Само имя Эммануил, как всем памятно, значит «С нами Бог».

Итак, как Исайя пророчествовал о Рождестве, так и его близнец Исая Фомич (Фома – *греч.* «близнец») пророчествует о приходе Бога (в огненном и облачном столпе, заметьте!), которое и состоится в сцене в бане. Имя Исайя, кстати, значит «Спасение Божие» (*евр.*).

Но нам важны и остальные сцены «ликования» Исайя Фомича. Вот как Горянчиков описывает его субботнюю молитву: «То вдруг закроет руками голову и начинает читать навзрыд. Рыдания усиливаются, и он в изнеможении и чуть не с воем склоняет на книгу свою голову, увенчанную ковчегом²⁵, но вдруг, среди самых сильных рыданий, он начинает хохотать и причитывать нараспев каким-то умиленно-торжественным, каким-то расслабленным от избытка счастья голосом. «Ишь его разбирает!» – говорят, бывало, арестанты. Я спрашивал однажды Исайя Фомича: что значат эти рыдания и потом вдруг эти торжественные переходы к счастью и блаженству? Исая Фомич ужасно любил эти расспросы от меня. Он немедленно объяснил мне, что плач и рыдания означают мысль о потере Иерусалима и что закон предписывает при этой мысли как можно сильнее рыдать и бить себя в грудь. Но что в минуту самых сильных рыданий он, Исая Фомич, **должен, вдруг**, как бы невзначай, вспомнить (это **вдруг** тоже предписано законом), что есть пророчество о возвращении евреев в Иеруса-

²⁵ Речь идет о тфилин (от *евр.* *тфила* – молитва) – двух коробочек черного цвета, одна из которых прикрепляется ремешками к голове, а другая к правой руке. В коробочках помещен текст повеления: «И люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею и всеми силами твоими. И да будут слова сии, которые Я заповедал тебе сегодня, в сердце твоём; и внушай их детям твоим и говори о них, сидя в доме твоём и идя дорогою, и ложась и вставая; и навязывай их в знак на руку твою, и да будут они повязкою над глазами твоими» (Втор. 6, 5 – 8). Достоевский недаром называет здесь коробочку на лбу ковчегом – появляется мгновенный могучий образ горы Арарат, единственной, выступающей из вод потопа, увенчанной ковчегом, – то есть образ спасения внучи погибели.

Перед этим коробочка – тоже не случайно – будет названа рогом: «...на голове, на самом лбу, прикреплял перевязкой какой-то деревянный ящичек, так что казалось, из лба Исайя Фомича выходит какой-то смешной рог». Вознесение, воздвижение рога – постоянный в молитвенных текстах – особенно в псалмах – символ доминирования, победы над врагами, превосходства: «Яко похвала силы их Ты еси, и во благоволении Твоем вознесется рог наш» (Пс. 88, 18); «И истина Моя и милость Моя с ним, и о имени Моем вознесется рог его» (Пс. 88, 25); «И вознесется яко единорога рог мой» (Пс. 91, 11); «...рог его вознесется в славе» (Пс. 111, 9) и т.д.

лим. Тут он должен немедленно разразиться радостью, песнями, хохотом и проговаривать молитвы так, чтобы самым голосом выразить как можно более счастья, а лицом как можно больше Торжественности и благородства. Этот переход вдруг и неременная обязанность этого перехода чрезвычайно нравились Исаю Фомичу: он видел в этом какой-то особенный, прехитрый кунштик и с хвастливым видом передавал мне это замысловатое правило закона». В этом очередном «Исайте, ликуй» заложена программа построения образа, реализованная Достоевским в сцене бани.

Во-первых, Исаем Фомичом не воспроизводятся старинные слова псалмов и молитв, звучавшие когда-то, – нет, это «он, Исай Фомич», сейчас и всегда рыдает на реках Вавилонских – хотя теперь это рыдание раздается в Сибирских снегах. Сквозь нынешний образ сквозит прежде бывший, уже воплощенный, – так создается монументальность, вечность, тяжесть – онтологичность образа.

Во-вторых, сквозь безнадежность нынешней потери вспоминается пророчество о возвращении в Иерусалим – и это пророчество переживается в молитве *как свершившееся* («тут он должен немедленно разразиться радостью, песнями, хохотом»). Совершенность пророчества поддерживается привязкой всего этого текста Достоевского не просто к пророчеству Исая, но к венчальному тропарю, говорящему об исполнении пророчества. То есть в самой отлученности от Иерусалима, в ее глубине рождается мысль о присутствии, присутствие становится ядром отлученности, как рай (Божие присутствие) становится ядром образа ада (Божия отсутствия) в сцене в бане.

С этой точки зрения интересна фамилия Исаея Фомича – Бумштейн. Bums – *нем.* «бух», «бряк», bumsen – бухнуться, грохнуться, падать с грохотом – что отсылает нас к видению Исая о падении денницы: «В преисподнюю низвержена гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви – покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! *разбился о землю*, попиравший народы. А говорил в сердце своем: «взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему». Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Ис. 14, 11 – 15). Если вторую часть фамилии производить от Stein – камень (в том числе – и драгоценный камень), – то мы останемся в пределах того же видения: падает с грохотом драгоценный камень, первенец творения. Но есть возможность произвести вторую часть фамилии и от stehen – стоять. Тогда фамилия будет

читаться примерно как «упавший стоит» – то есть в самом падении заключается образ восстания.

В-третьих, этот переход совершается *вдруг*. Это *вдруг*, эту *моментальность* перехода от одного к другому, от отсутствия к присутствию, от ада к раю, от падения к восстанию Достоевский подчеркивает просто навязчиво – и здесь, кстати, видно, зачем автору нужны насмешки повествователя над Исаем Фомичом. Только насмешливость тона повествователя позволяет автору так акцентировать, так много раз повторить это *вдруг*, оставаясь в пределах достоверного внешнего повествования.

В этом же *вдруг* заключается любимая мысль Достоевского о возможности мгновенного преображения, в любой момент, преображения, зависящего от каждого (и любого) из нас, носящих «Золотой Век в кармане». Так *вдруг* засияет в банном аду видение Сионской Горницы, Пира Господня.

В предпоследней сцене «ликования» Исай Фомич читает «нараспев свое торжественное пророчество» «прямо в лицо майору», главному хранителю ада с «багровым лицом», который встречает вновь поступивших арестантов: «точно злой паук выбежал на бедную муху, попавшуюся в его паутину». «Так как ему предписывалось в эту минуту выражать в своем лице чрезвычайно много счастья и благородства, то он и сделал это немедленно, как-то особенно сощутив глаза, смеясь и кивая на майора головой». Тут уже так и слышится: «Смерть, где твое жало, ад, где твоя победа!».

Кстати, свой пророческий статус в этой сцене всерьез утверждает сам Исай Фомич: «Исай Фомич серьезнейшим образом начал уверять меня, что он не видал решительно никакого майора, что в это время, при этих молитвах, он впадает в какой-то экстаз, так что ничего уж не видит и не слышит, что кругом его происходит».

И, наконец, последний раз свою ликующую песнь Исай Фомич исполняет на полке в бане ровно накануне того момента, когда в «пекле» совершится «омовение ног», приветствуя и наступающее Рождество – но и Сошествие Господне во ад: «Исай Фомич сам чувствует, что в эту минуту он выше всех и заткнул всех их за пояс; он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место...»

Огромный образ пророка подается во внешнем повествовании в насмешливом и глумливом тоне. Но пророк только разделяет свойство всех святых образов земли – являться в

глубине того, что по видимости является их отрицанием. Повествователь Достоевского насмешлив, но и Мелхола смотрела на Давида с презрением. Однако Давид не прекратил плясать и скакать Господу своему, потому что в эти минуты сквозь все искажения образов земных он видел рай...

Согласно Достоевскому, огромный образ вечной изваянной истории человечества скрывается под корой сиюминутного – но и открывається каждым событием современности, если только «иметь глаз». Мимолетное – явление вечного и *движение к вечному*, которое дано осуществлять человеку в его временном бытии. Достоевский строит свои романы о современности так, что в них *продолжается* евангельская история. Но он не навязывает своей позиции читателям, позволяя им разглядеть ровно столько, сколько они готовы увидеть. И именно поэтому он никогда не является в художественных текстах «своим лицом».