

Е.Г. НОВИКОВА

СОНЯ И СОФИЙНОСТЬ (роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»)

Первые опыты христианской рецепции творчества Достоевского были предприняты русской религиозной философией рубежа XIX-XX веков, и значимую роль в этом процессе сыграла софиология, это особое направление национальной религиозно-философской мысли. В рамках софиологии были созданы такие труды о писателе, которые давно уже стали классикой достоевсковедения: «Три речи в память Достоевского» В.С. Соловьева, «Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип», «Венец терновый. Памяти Ф.М. Достоевского», «Русская трагедия» С.Н. Булгакова, «Легенда о Великом Инквизиторе», «Достоевский и кризис гуманизма» С.Л. Франка, «Федор Павлович Карамазов как идеолог любви» Л.П. Карсавина и т.д. Так была сформирована традиция интерпретации творчества Достоевского в контексте софийности¹, актуализация которой сегодня, в контексте современного углубленного изучения христианских основ русской культуры и литературы, представляется предельно плодотворной. В последние годы появились новые интересные исследования, посвященные проблеме «Достоевский и русская религиозно-философская мысль», и в них заложены основы современного обращения к мощному духовному опыту софиологии именно в ее сущностной софийной специфике². В свою очередь, труд В.Н. Топорова «Святость и святые в русской духовной культуре» блестяще выявил корни русской духовной культуры и литературы именно как корни софийные; фундаментальной в этом смысле представляется его работа «Еще раз о др.-греч. σοφία: происхождение слова и его внутренний смысл»³, в которой сам ученый выступает духовным наследником и продолжателем идей русской софиологии.

В идее софийности нашли особое воплощение общие установки онтологизма и антропоцентризма русской религиозной философии. В частности, именно в ней религиозно-философские умозрения о ипостаси Бога-Духа Святого с точки зрения проблематики человека и Бога, Творца и тва-

ри получили специфическое продолжение и развитие, которое оказалось значимым как в контексте западной, так и русской религиозно-философской мысли. В исихазме энергийная причастность тварного бытия Богу осуществляется в круге догматики Бога-Духа Святого, но при этом проблематика антиномии между человеком и Богом отходит на второй план; в экзистенциализме данная проблематика господствует, но идеи Св.Троицы менее актуальны; софиология же утверждает антиномию Творца и твари и в результате специального религиозно-философского дискурса снимает ее. Важнейшим пунктом софиологии (одновременно вызывающим и самые острые споры) в этом смысле стало положение о Софии. В русском софиологическом мышлении понятие «Софии», восходящее к гностицизму, актуализировалось именно и прежде всего как воплощение потребности в сущности, которая фиксировала бы «грань» и поэтому плодотворно осуществляла бы «соединение», «связь» между человеком и Богом: «Бог как Абсолютное совершенно трансцендентен миру, есть НЕ-что. Но как Творец Он открывается твари, давая в Себе место относительному (...) Поставляя рядом с Собой мир вне-Божественный, Божество тем самым полагает между Собою и миром некую грань, и эта грань, которая по самому понятию своему находится между Богом и миром, Творцом и тварью, сама есть ни то, ни другое, а нечто совершенно особое, одновременно соединяющее и разъединяющее то и другое (...) Ангелом твари и Началом путей Божиих является св. София»⁴, — пишет С.Н. Булгаков в своей книге «Свет Невечерний», классическом труде русской софиологии.

У Булгакова же мы находим принципиальное определение того, каким образом собственно осуществляется становление Софии — софийность — в тварном мире: «София открывается в миру как красота, которая есть осязаемая софийность мира». «Отсюда явствует и исключительное значение искусства, его иерархическая высота, — продолжает Булгаков. — В красоте природы, как в созданиях искусства, ощущается частичное или предварительное преображение мира, явление его в Софии»⁵. Так в софиологии исходные интуиции «границ»-«связи» уточняются как установка на специфический религиозно-философско-эстетический дискурс, в котором все три составляющие принципиально уравниваются между собой.

Следующие положения софиологической эстетики Булгакова представляются плодотворными для изучения такой актуальной проблемы сегодняшнего литературоведения, как бытование канонических христианских текстов в художественных контекстах русской литературы. Философ вводит различие теургического и софиургического искусства, представление о теургии и софиургии как разных, но единых в своей общей софийности путях преображения тварного мира искусством. Теургию он интерпретирует как «действие Бога», «божественное нисхождение», а софиургию — как «действие человеческое», «человеческое восхождение»; при этом он в конечном счете утверждает, что «теургия есть божественная основа всякой софиургии»⁶ и что наступит момент, когда «теургия и софиургия

соединяется в едином акте преображения твари»⁷. Канонический текст в этом смысле является теургийным, а включение его в художественный контекст — это истинно софиургийный акт, реализация софиологических представлений о становящейся софийности тварного мира. о теургийно-софиургийном преображении его искусством.

Все сказанное выше позволяет поставить вопрос о софийных функциях образа Сони Мармеладовой в романе Достоевского «Преступление и наказание», в частности, интерпретировать ее чтение Евангелия как софийный акт. В этом смысле прежде всего следует указать на такой совершенно очевидный факт, как имя героини, — «Софья»⁸. В софиологической философии языка на основе ее специфической установки на «имяславие» оформилась особая научная позиция софийной рефлексии имен, и наиболее известным ее результатом явилась книга отца Павла Флоренского «Имена»⁹. Закономерно, что важное место в книге занимает статья о имени «София». Вот что пишет о нем Флоренский: «Этимологически σοφία отнюдь не есть мудрость в современном смысле слова как преисполненность чистым созерцанием и теоретическим ведением. Если бы задаться передачею слова σοφία на наш современный язык, то наиболее правильно было бы сказать искусство в смысле зиждительной способности, воплощение идеального замысла в конкретном мире (...) Женская деятельность (...) может по общему своему характеру быть ближе к творчеству духовной силы в природе. Да к тому же женская деятельность в значительной мере, в более значительной, чем мужская, есть деятельность не самой женщины, а других сил в женщине. Поэтому понятно то большее сходство и сродство этой женской деятельности с зиждительством мировой души и глубочайшего ее духовного средоточия в зиждительной Премудрости Божией, Девы Софии»¹⁰.

Известно, что в своем исследовании имен Флоренский активно обращался к опыту русской литературы; поэтому возможно предположение о том, что в круге имени «София» он имел в виду и Соню Мармеладову. В частности, это предположение возникает в связи с размышлениями ученого о краткой форме имени «Соня», в котором он прежде всего подчеркивает «презрение Софии к плоти»¹¹ и трагическую невозможность так воспринимасмую плоть преодолеть. Но в целом для нас значимым является прежде всего принципиальное указание Флоренского на такие сущностно софийные смыслы имени «София», как «деятельность других сил в женщине», «зиждительство» и «искусство» «Премудрости Божией, Девы Софии». Соня Мармеладова — это именно «деятельность других сил в женщине», посредником и носителем которых она выступит в романе. И прямым указанием на природу этих «других сил» является то, что именно с ее образом в романе связано основное бытование евангельского текста, именно в ней реализуется софийная функция посредника, который просветляет романский мир евангельским словом.

Соня читает Раскольникову Евангелие от Иоанна, притчу о воскресении Лазаря. Благодаря этой сцене «Преступление и наказание» заняло совершен-

но особое место в христианском дискурсе Достоевского: в нем на смену фрагменту канонического текста, в целом равному цитате (в разных ее вариантах), пришел целостный и необычно объемный евангельский текст в 23 стиха: Ин. 11; 1, 19-27, 32-45¹². Такое включение евангельского текста в художественный контекст в русской литературе было осуществлено впервые¹³. Думается, это новаторство Достоевского прежде всего было обусловлено совершенно особым стремлением организовать реальный, то есть содержательный и оформленный в специальный текст, контакт между евангельским словом и художественным миром романа — стремлением, которое по своей сути является именно софийным.

Причем в образе Раскольниковов здесь воплощена идея «границ», а в образе Сони — «связи» между земным существом и христианским каноном. Позиция Раскольниковов в целом организована принципом изоляции персонажа от евангельского текста, которая проявляется тем сильнее, чем насущнее для самого героя становится необходимость контакта с ним. При анализе данной сцены об этой потребности Раскольниковов часто забывают; само ставшее уже традиционным определение этой сцены как «чтение Евангелия (или притчи о воскресении Лазаря) Соней» как бы предполагает то, что изначальный импульс чтения исходит от героини. Но это совершенно не так, и на самом деле сюжетную ситуацию чтения Евангелия организует Раскольниковов:

«На комодке лежала какая-то книга. Он каждый раз, проходя взад и вперед, замечал ее; теперь же взял и посмотрел. Это был Новый Завет в русском переводе. (...) Он перенес книгу к свече и стал перелистывать.

— Где тут про Лазаря? — спросил он вдруг. (...) Про воскресение Лазаря где? Отыщи мне, Соня. (...) Найди и прочти мне, Соня, — сказал он (...) Читай! — воскликнул он вдруг настойчиво и раздражительно».¹⁴

Именно Раскольниковов «заметил» Новый Завет, «взял» его в руки, «посмотрел», «стал перелистывать»... Он же выбрал текст для чтения — актуализированный в его сознании Порфирием Петровичем («И-и в воскресение Лазаря веруете?») евангельский текст о воскресении Лазаря. Он организовал и сам акт чтения: «Найди и прочти мне». Трижды он повторяет: «Читай!» «Читай! Я так хочу! — настаивал он: — читала же Лизавете!» [788] Но он потому и «настаивает», потому и организует чтение Евангелия Соней, что ему самому читать канонический христианский текст не дано, не дано и все, несмотря на его мощную в том потребность. Безусловно, одной из причин такого запрета является то, что Раскольниковов — «убийца»; но, с другой стороны, этим же обусловлена и его потребность в опоре на христианский канон; можно предположить, что суть позиции Раскольниковов в данной сюжетной ситуации определяется специфическим представлением Достоевского о существовании некоего изначального «запрета», действительно, некоей «границы» между определенным человеком и сакральным текстом.

Здесь, вероятно, вновь следует вернуться к такой особенности евангель-

ского текста в «Преступлении и наказании», как его значительный объем. С одной стороны, очевидно, что Достоевский осуществил резкое увеличение объема сакрального текста прежде всего во имя качественного усиления его смыслового влияния на свой авторский контекст. И действительно, заключенные в евангельской притче о воскресении Лазаря христианские смыслы определяют духовную суть романа в целом. Но, с другой стороны, думается, такой значительный объем и текстовая целостность авторитетного евангельского текста порождает и другие эффекты его бытования в произведении, в том числе, его особую самостоятельность и автономность в авторском контексте. Создается особая ситуация сосуществования в едином романном пространстве двух достаточно автономных текстов — авторского и сакрального, несущих в себе два разных сюжета — сюжет разговора Раскольникова и Сони и сюжет воскресения Лазаря, а также имеющих различную жанровую природу — романную и притчевую. Вот она, явленная в самой организации романного текста «грань» между сакральным и земным, и, наверное, ее не следует ни упрощать, ни, тем более, игнорировать.

Софийную функцию «связи» в романе выполнит Соня — и выполнит ее особым актом чтения вслух канонического евангельского текста. Так же, как Раскольникову изначально не дано контакта с христианским каноном, Соне он изначально дан: «чувства эти действительно как бы составляли настоящую и уже давнишнюю, может быть, тайну ее, может быть еще с самого отрочества, еще в семье» [388]... При этом интересно то, что в связи с образом Сони в романе разворачивается мотив чтения — именно как специфический мотив. Он возникает в ее смысловом поле уже в черновых вариантах произведения. Так, см. «Подготовительные материалы» «Третьей (окончательной) редакции»: «— Знаете, ее можно кликнуть (Соню) книжки читать. Вот она какая» (7; 187). Показателен тот контекст, в котором существует данная фраза: «*Лебезятников*. — Да! Но женщина свободна. (...) — Знаете, ее можно кликнуть (Соню) книжки читать. Вот она какая. (...) Я ее развиваю. — Ну и пользуетесь. — Нет, знаете, она мне отказывает. (...) Мало того, я по принципу считаю это самым естественным состоянием женщины.

Лазарь, гряди вон. — А вы будьте смиренны — и весь мир победите, нет сильнее меча, кроме этого. — А я знаю, что Бог вас найдет. — Я грешна, *то* был великий грех» (7; 187-188).

Эта сонина готовность к чтению подается здесь как нечто совершенно особенное; более того, у Лебезятникова и Лужина эта готовность каким-то странным образом ассоциируется и с профессией Сони, и вообще с темой женщины (с «женским вопросом»). Достоевский же сразу после данной характеристики Сони вписывает ключевое слово евангельской притчи «Лазарь, гряди вон». Явленный в этой черновой записи дискурс Достоевского от темы женщины — к мотиву чтения — к евангельскому тексту о воскресении Лазаря — к теме греха — представляется предельно значимым и перспективным.

Мотив чтения возникает и в разговоре Сони и Раскольникова, предвещающем чтение Евангелия. Соня вспоминает усопшего Мармеладова: «Я жестоко поступила! (...) Я пришла тогда, продолжала она плача, а покойник и говорит: «прочти мне, говорит, Соня, у меня голова что-то болит, прочти мне... вот книжка», какая-то книжка у него, (...) он такие смешные книжки все доставал, а думает что хороши. А я говорю: «мне идти пора», так и не хотела прочесть (...) Соня даже руки ломала говоря, от боли воспоминания» [781]. То есть рассказ о просьбе Мармеладова прочитать «смешную книжку» предшествует просьбе Раскольникова о чтении Евангелия, и собственный отказ от чтения этой «смешной книжки» Соня считает «жестокостью». Так в романе начинает формироваться некая совершенно особая функция Сони — функция чтения, чтения вслух, чтения другому человеку.

Далее мотив чтения развивается в связи с образом Лизаветы: «Мы с ней читали и... говорили. Она Бога узрит» [787]. Обобщенный мотив чтения преобразуется в специальный мотив чтения канонических христианских текстов. Безусловно, в самом общем плане здесь проявилась традиция семейного чтения Библии, вполне живая и актуальная для русской культуры XIX века. Однако акт голосового проговаривания христианского канона в художественном мире Достоевского приобретает особые смыслы. Во-первых, такое чтение предстает здесь как соборный акт, акт не индивидуального, но обязательного совместного, общего духовного усилия чтения и «говорения» о прочитанном; только так, «все вместе», люди могут приблизиться к истинным смыслам сакрального текста. Во-вторых, важен сам факт голосового проговаривания человеком сакрального текста: в этот момент осуществляется реальное физиологическое усилие человека по превращению буквы канона в живой звук, иначе говоря, происходит действительно интимный, на уровне физиологии, контакт между каноном и земным человеком, и в результате этого сакральный текст входит в земной мир, становится частью земной жизни, жизни грешного человека.

Собственно сама сюжетная ситуация чтения организована прежде всего как процесс, и при этом — необыкновенно тяжелый, трудный процесс чтения Евангелия. Ситуация строится связанным с Соней принципом голосового проговаривания евангельского текста Евангелия, и это, казалось бы, совершенно естественное дело превращается здесь в некое предельно сложное деяние, находящееся на самой грани слабых человеческих сил, требующее от героини колоссальных, почти сверхчеловеческих усилий, во время которых у нее прерывается голос, пресекается дыхание:

«Соня развернула книгу и отыскала место. Руки ее дрожали, голосу не хватало. Два раза начинала она и все не выговаривалось первого слога. «Был же болен некто Лазарь, из Вифании»... произнесла она, наконец, с усилием, но вдруг, с третьего слова, голос зазвенел и порвался, как слишком натянутая струна. Дух пересекло и в груди стеснилось. (...) Она пересилила себя, подавила горловую спазму, пересекшую в начале стиха ее го-

лос (...) Тут она остановилась опять, стыдливо предчувствуя, что дрогнет и порвется опять ее голос...» [788-789].

Процесс чтения оказывается таким нисомверно сложным именно потому, что им разрушается «грань» и осуществляется первый контакт между Евангелием и Раскольниковым, между евангельским словом и «земным» миром романа. И голос Сони становится единственной софийно связующей их силой. Особое значение голоса в мире Достоевского, безусловно, восходит к тем его общим установкам на «слово» и «голос», о которых писал Бахтин и которые сегодня, в частности, интересно исследует В.И. Подорога. По мнению современного ученого, весь дискурс самого Достоевского организован его речью: «В этом смысле Достоевский никогда не писал, он лишь диктовал, его речь, со всей суггестией, глухотой голоса (...) — есть *dictum*». И здесь же: Очевиден разрыв между речью и рукой (...); интенсивность речи устраняет визуальный ряд руки и не допускает вмешательства в речевой поток. Голос отрицает власть графизма». ¹⁵ Вот это последнее утверждение Подороги, думается, нуждается в определенном уточнении, по крайней мере, в связи с текстом чтения Евангелия Соней. Представляется, что для него характерно как раз принципиальное «равенство» и взаимодействие «визуального ряда руки» и «речевого потока», и «голос» Сони звучит в тексте только благодаря совершенно особому авторскому «графизму». Весь дискурс Достоевского организован здесь подчеркнуто графически, как принципиально письменный текст, и при этом речевой дискурс Сони выстроен совершенно необычными, просто уникальными, выходящими за всякие рамки обычных графических норм «письменными» усилиями Достоевского:

«Верить ли сему? Она говорит Ему:

(и как бы с болью переводя дух, Соня отдельно и с силою прочла, точно сама во всеуслышание исповедовала:)

Так, Господи! Я верую, что Ты Христос, Сын Божий, грядущий в мир».
(...)

«Сестра умершего Марфа говорит Ему: Господи! уже смердит; ибо *четыре дни, как он во гробе*».

Она энергично ударила на слово: *четыре*».

(...) Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь! иди вон. *И вышел умерший*,

(Громко и восторженно прочла она, дрожа и холодея, как бы в очию сама видела:)

обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами; и лице его обвязано было платком. Иисус говорит им: развяжите его; пусть идет.

Тогда многие из Иудеев, пришедших к Марии и видевших что сотворил Иисус, уверовали в Него» [790].

Поразительна эта усложненная, прихотливая, многоуровневая система графических знаков: евангельский текст дан в сложном сочетании обычного шрифта с курсивом; при этом он разрывается авторским текстом, ко-

торый вводится в евангельский текст либо новым абзацем, либо еще сложнее, специальными скобками, также введенными с красной строки; причем оформлено все это удивительно «неправильно», без фиксации кавычек в точках разрыва евангельского текста авторским, без заглавной буквы в начале первого абзаца, данного в скобках, и т.д. Специальные усилия Достоевского именно по графическому оформлению данного текста очевидны; однако зачем они?

По сути дела, чтение Сонею Евангелия — это никакое не «семейное» чтение, а настоящая проповедь, организованная целым рядом характерных риторических приемов: «во всеуслышание исповедовала», «раздельно и с силою прочла», «голос ее стал звонок как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его», «она, понизив голос, горячо и страстно передала сомнение, укор и хулу неверующих», «энергично ударила на слово: четыре» [789-790]... Фактически в речи Сони воспроизведена дискурсивная модель церковной проповеди. «В данной модели (...) говорящему представлена высокая роль: толкуя Священное писание, проповедник как бы выступает посредником между Богом и людьми»,¹⁶ — указывает В.И. Набиева в работе «Модель контекста дискурса проповеди». Проповедничество — речевой дискурс посредничества «между Богом и людьми», и именно им Достоевский организовал данную сюжетную ситуацию. Голос Сони, ее акт чтения Евангелия преобразует письменный жанр притчи о воскресении Лазаря в речевой жанр проповеди, тем самым реально вовлекая сакральный евангельский текст в сюжет романа Достоевского.

Так в результате специальных авторских усилий на грани «письма» и «голоса» Соне удастся осуществить трудное дело софийной связи между Евангелием и Раскольниковым, между сюжетом Священной истории и земным романским сюжетом, между сакральным каноническим евангельским словом и романским бытием. Поэтому представляется, что данную сюжетную ситуацию чтения можно интерпретировать как некий особый, «отдельный» сюжет — может быть, «интерсюжет» (или «парасюжет», или даже «сверхсюжет») — «сюжет чтения евангельского текста», который выполняет истинно софийную функцию посредничества между существенно различными мирами евангельской притчи и русского романа. Сакральный мир Священной истории и «реальный» романский мир России XIX века в этом специфическом сюжете-посреднике на один миг софийно соединились, чтобы потом опять распастись и обрести изначальную драматичную автономность: «Все об воскресении Лазаря, — отрывисто и сурово прошептала она и стала неподвижно»... Но именно это мгновение состоявшегося контакта Раскольникова с евангельским текстом станет основой дальнейшего сложного процесса софийного преобразования героя — преобразования евангельским словом о воскресении Лазаря.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Изучение проблемы «Достоевский и софиология» имеет свою значительную историю. Так, см.: **Зеньковский В.В.** История русской философии: в 2 т. — Т. 2, ч. 2. — Л., 1991; **Лосский Н.О.** История русской философии. — М., 1994; **Радлов Э.Л.** Соловьев и Достоевский. // Достоевский: Статьи и материалы. — СПб., 1992. — Т. 1. — С. 155-172; **Гессен С.И.** Борьба утопии и автономии добра в мировоззрении Ф.М. Достоевского и В.С. Соловьева. // Современные записки. — 1931. — кн. 45. — С. 271-305; кн. 46. — С. 321-351; **Лукьянов С.М.** О Вл. Соловьеве в его молодые годы: в 3 кн. — Пг., 1921; **Трубецкой Е.Н.** Миросозерцание Вл. Соловьева: в 2 т. — М., 1995; **Мочульский К.В.** Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995; **Мережковский Д.С.** Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Религия. — в кн.: Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. — Т. 9-12. — М., 1914; **Левицкий С.** Вл. Соловьев и Достоевский. // Новый журнал. — 1955. — Кн. 41; **Бердяев Н.А.** Миросозерцание Достоевского. — В кн.: **Бердяев Н.А.** О русских классиках. — М., 1993. — С. 107-223; **Лосев А.Ф.** Владимир Соловьев и его время. — М., 1990; и др.

² **Викторович В.** Достоевский и Вл. Соловьев. // Достоевский в конце XX века. — М., 1996. — С. 432-461; **Старосельская Н.** «Бывают странные сближенья...»: Одна из версий пути Алеши Карамазова. — Там же. — С. 539-556; **Безносков В.Г.** «Смогу ли уверовать?» Ф.М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX — начала XX века. — СПб., 1993; **Терлецкий А.Д.** Ф.М. Достоевский и философская критика рубежа XIX-XX вв. — Симферополь, 1994; **Лурье В.М.** Догматика «религии любви»: Догматические представления позднего Достоевского. // Христианство и русская литература. — Вып. второй. — СПб., 1996. — С. 290-309; **Исупов К.Г.** Возрождение Достоевского в русском религиозно-философском ренессансе. // Там же — С. 310-333; **Созина Е.К.** Творчество Ф.М. Достоевского в русской философско-критической мысли рубежа XIX-XX вв. // Ф.М. Достоевский и национальная культура. — Вып. 2 — Челябинск, 1996 — С. 163-246; и др.

³ **Топоров В.Н.** Святость и святые в русской духовной культуре. — Т. 1. Первый век христианства на Руси. — М., 1995 — С. 67-90.

⁴ **Булгаков С.Н.** Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. — М., 1994. — С. 186.

⁵ Там же. — С. 199.

⁶ Там же. — С. 320-321.

⁷ Там же. — С. 333.

⁸ Одним из первых на особое значение имени «Софья» в творчестве Достоевского указал А.З. Штейнберг в связи с образом Софьи Ивановны, жены Федора Павловича Карамазова: **Штейнберг А.З.** Система свободы Ф.М. Достоевского. — Paris, 1923. — С. 57. В свою очередь Топоров, говоря именно о «Братьях Карамазовых» и опираясь на наблюдение Штейнберга, пишет: «похоже, что, выбирая это любимое свое женское имя, Достоевский ощущал его связь с сферой «софийного», как бы ни обозначал он ее на своем языке» (Указ. соч. — С. 84). Систематический анализ имени «Софья» в творчестве Достоевского был проделан М.С. Альтманом: **Альтман М.С.** Достоевский: По вехам имени. Саратов, 1975. — С. 174-176. Однако думается, что образ Сонни Мармеладовой нуждается в специальной софийной интерпретации.

⁹ **Флоренский Павел, свящ.** Имена. — Купина, 1993.

¹⁰ Там же. — С. 134-135.

¹¹ Там же. — С. 141.

¹² Специальный анализ сцены чтения Евангелия, вероятно, был начат работой **Р.В. Плетнева** «Достоевский и Евангелие». // Русские эмигранты о Достоевском. — СПб., 1994. — С. 160-190. В последние годы ей уделено значительное внимание, результатом которого стали следующие принципиальные исследования: **Тихомиров Б.Н.** Достоевский цитирует Евангелие: Заметки текстолога. // Достоевский: Материалы и исследования. — вып. 13. — СПб., 1996. — С. 189-194; **Балашов Н.В.** Спор о русской Библии и Достоевский. // Там же. — С. 3-15; **Коган Г.Ф.** Вечное и текущее: Евангелие Достоевского и...

значение в жизни и творчестве писателя. — Достоевский в конце XX века... — С. 147-165; и др.

¹³ См. об этом в «Примечаниях» к роману (7; 325-327). А также: Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: в 3 т. — Т. 2. — СПб., 1994. — С. 69-71.

¹⁴ Русский вестник. — 1866. — № 6. — С. 786-788. Поскольку для данного исследования будет важна проблема индивидуального графического оформления текста Достоевского, то его цитирование, в определенном соответствии с методикой В.Н. Захарова (см.: **Захаров Владимир**. Подлинный Достоевский. В кн.: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Канонические тексты. — Т. 1-3. — Петрозаводск, 1995-1997 (издание продолжается). — Т. 1. — С. 5-13), осуществляется по первому изданию романа: Русский вестник. — 1866. — №№ 1, 2, 4, 6-8, 11, 12. Далее ссылки на № 6 этого издания даются в тексте работы с указанием страницы в квадратных скобках. Однако при этом старая орфография не сохраняется, так как эта проблема представляется здесь менее актуальной. Также о «графизме» Достоевского см.: **Баршт К.А.** «Каллиграфия» Ф.М. Достоевского. // Новые аспекты в изучении Достоевского. — Петрозаводск, 1994. — С. 101-129; **Баршт К.** Графическое слово Достоевского. // Достоевский в конце XX века... — С. 388-408.

¹⁵ Человек без кожи. // Ad Marginem-93. — М., 1994. — С. 76.

¹⁶ **Набиева В.И.** Модель контекста дискурса проповеди. // Дискурс. — 1997. №№ 3-4. — С. 38-39.