

А. П. ЧУДАКОВ

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ДОСТОЕВСКОГО

Литература изображает мир в его физических, конкретных предметных формах. Но степень привязанности к вещному неодинакова — в прозе и поэзии, в литературе разных эпох, у писателей различных литературных направлений.

Основу всякого изображенного целого составляет мир воплощенных в слове человеческих образов и предметов, расселенных в пространстве, созданном творческой силой художника. Причем ядро художественной жизни каждого предмета — большого или малого — это повторение в его структуре главных черт общего представления писателя о мире, обществе, вселенной. Меж тем предметный мир художника не стал еще объектом самостоятельного анализа при описании разных художественных систем, в том числе художественной системы Достоевского.

Первый вопрос такого анализа — сегментация предметного мира. Она не совпадает с классами реально-эмпирических вещей. Разделение, идущее от изобразительных искусств, не учитывает всех возможных ситуаций литературы. Однако в целях удобства мы используем именно его, традиционно подразделяя все предметные описания на интерьер, пейзаж, портрет.

1

Мнение, что Достоевский не имеет вкуса к изображению окружающей обстановки, внешности человека, природы — вещиности вообще — существует издавна. В нем, как во всех общераспространенных мнениях, читательских и исследовательских, много неточного, но тот импульс, который такое впечатление рождает, несомненно восходит к некоей существенной особенности предметного восприятия Достоевского.

В качестве первого сегмента его вещного мира выберем интерьер.

Интерьер предшествующей и современной литературной традиции (натуральной школы, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Баль-

зака, Гюго) можно определить в целом как живописно-характеристический — с разной степенью эмоциональной окрашенности и типизирующей направленности, но с достаточной степенью пространственно-предметной точности, подробности и изобразительной фактуры.

Вещи интерьера Достоевского описываются по другому принципу — даже в ранних его произведениях, еще тяготеющих к гоголевской поэтике. Вот как в «Дядюшкином сне» изображается салон Марьи Александровны: «В этом салоне порядочно выкрашены полы и недурны выписные обои. В мебели, довольно неуклюжей, преобладает красный цвет. Есть камин, над камином зеркало, перед зеркалом бронзовые часы с каким-то амуром, весьма дурного вкуса» (2, 303). Описание кажется достаточно подробным, но детальность его мнима: повествовательное пространство вокруг слова, обозначающего предмет, заполнено не уточняющими «живописательными» словами тоже предметного характера, но лексикой эмоционально-оценочной: «порядочно», «недурны», «неуклюжей», «весьма дурного вкуса». Далее то же: фигурируют «превосходный» рояль, «хорошенький» чайный прибор и т. п. Еще один пример — описание интерьера в «Подростке»: «Направо находилась комната Версилова, тесная и узкая, в одно окно; в ней стоял жалкий письменный стол, на котором валялось несколько неупотребляемых книг и забытых бумаг, а перед столом не менее жалкое мягкое кресло, со сломанной и поднявшейся вверх углом пружиной, от которой часто стонал Версильов и бранился. В этом же кабинете, на мягком и тоже истасканном диване, стлали ему и спать; он ненавидел этот свой кабинет и, кажется, ничего в нем не делал <...> В гостиную входили из коридора, который оканчивался входом в кухню, где жила кухарка Лукерья, и когда стряпала, то чадила пригорелым маслом на всю квартиру немилосердно. Бывали минуты, когда Версильов громко проклинал свою жизнь и участь из-за этого кухонного чада, и в этом одном я ему вполне сочувствовал; я тоже ненавижу эти запахи» (13, 82; курсив здесь и ниже мой, — А. Ч.). Описание, несомненно, достаточно конкретно, но конкретность эта скорее топографического свойства: схема, но не рисунок. Однако схема эта, не преследуя живописных целей, обременена знаками другого рода — эмоциональными; рассказчику важно единое впечатление, и оно внушается с чрезвычайной энергией.

В интерьере Гоголя вещи тоже производят некое единое впечатление: «Каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: „и я тоже Собакевич!“». Но этот эффект обеспечивается собственной предметной сущностью этих вещей: «Пузатое ореховое бюро на пренелепых ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства», а на сами постройки были употреблены «полновесные и толстые бревна, определенные на вековое стояние» («Мертвые души», гл. V). Соположенные предметы в мире Гоголя гомогенны, в его

кунсткамере нет экспонатов, которые бы своими свойствами к этой кунсткамере не подходили. Вещи Достоевского разнородны, разнокалиберны и разнокачественны; объединены они одним — субъективным мироощущением рассказчика, им придаются свойства его сиюминутного восприятия: «Где-то за перегородкой, как будто от какого-то *сильного давления*, как будто *кто-то душил их*, — *захрипели* часы. После неестественно долгого хрипенья последовал тоненький, *гаденький* и как-то неожиданно частый звон» («Записки из подполья», 5, 152). У Гоголя по поводу хрипящих часов есть как будто не менее ошеломительное сравнение: «как бы вся комната наполнилась змеями» («Мертвые души», гл. III). Но при всей его резкости оно лишено эмоционального оттенка. Сходно вещное изображение у Гончарова — декларированное ощущение запущенности кабинета Ильи Ильича Обломова подкрепляется сторонним описанием ее подробностей — пыли, паутины, пятен и т. д. В мире Достоевского предмету атрибутируются качества, не непременно «объективно» ему присущие.

Напряженно-субъективным чувством окутываются даже предметные свойства, эмоциональной оценке не подлежащие, например геометрия углов комнаты: «один угол *ужасно острый* <...> другой же угол был уже *слишком безобразно тупой*» («Преступление и наказание», 6, 241).

Единообразности, устойчивости картины одного и того же предметного ареала препятствует и то, что он показывается в разное время с различных точек зрения (например, комната Раскольниковова). Но дело, конечно, не в том, что у Достоевского изображенный мир — это мир, предстающий перед читателем в восприятии героя. В таком виде мир часто явлен и читателям Толстого, Чехова, что не делает его там предметно зыбким. Дело в том, что у Достоевского это руководимое автором восприятие предельно личнаправленно. Рассказчик «Подростка», заключая одно из описаний, говорит: «Я не про аукцион пишу, я только про себя пишу» (13, 37). Будь так, все обстояло бы слишком просто. На самом деле повествователь Достоевского всегда пишет про вещи, они в поле его сознания, но ему нужно не их внешнее, видимое всем обличье, но их суть, ведомая ему одному.

С таким ощущением вещи связан характер освещения интерьера. «Во внутренних помещениях Достоевский любил рембрандтовское освещение, борьбу светотеней, вспышки во мраке».¹ Но яркая и мгновенная вспышка, выхватив предмет и сделав резкими грани и тени, не покажет его полный облик. Однако она может враз обнаружить нечто, до того в предмете скрытое.

Мысли о неживописности интерьера Достоевского не противоречат наблюденное пристрастие его к темно-серому, серому, темно-коричневому и черному цветам² или то, что «Преступление

¹ Гроссман Л. П. Достоевский — художник. — В кн.: Творчество Достоевского. М., 1959, с. 411.

² Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1963, с. 108—109.

и наказание» «создано при использовании фактически одного желтого фона».³ В обоих случаях — это краски, создающие единство эмоционального тона; по функциям использование их у Достоевского близко к одному из приемов современного кино, когда части фильма даются в разном колорите.

Благодаря всему этому интерьеры Достоевского только с большим допущением можно причислить к описаниям в традиционном смысле — у него нет спокойно-последовательного изображения вещного наполнения квартиры, комнаты. Предметы как бы дрожат в плетении туго натянутой сети интенции автора или героя — и этим выявляют и обнажают ее.

Самодостаточных описаний в литературе не бывает, но бывают такие, которые реконструируют обстановку интерьера в возможном обилии предметов и их деталей, в многообразии их форм, объемов, очертаний, красок, в их соотнесенности с прототипическим эмпирическим вещным ареалом в его географической, социальной, временной определенности (эпоха, страна, школа живописи, архитектурный стиль и т. п.). У Достоевского описания этого типа отсутствуют. Он не отказывается от «социальной» вещи, но и не ищет ее специально; он охотно использует необычный вид предмета, но трудно назвать формы, к которым он (как Гоголь) был бы предпочтительно внимателен.

2

Еще Н. К. Михайловский заметил, что у Достоевского почти нет пейзажей; Мережковский писал, что Достоевский «мало и редко описывает природу».⁴ «Перечитайте все произведения Достоевского, и вы не найдете больше четырех-пяти отрывков, хоть сколько-нибудь похожих на то, что мы связываем с представлением о картине природы», — утверждал Переверзев.⁵ С этим спорил уже Л. Гроссман, писавший, что «пейзажей у Достоевского гораздо больше, чем это принято обыкновенно предполагать».⁶

Вопрос не в количестве, а в том, что у него действительно редки «чистые» описания природы — пейзаж не отделен и не отделен; природный предмет и явление включены в поток событийного повествования. Это относится и к пейзажу-строке, пейзажу-предложению и к пейзажам, обнимающим целые предложения и даже абзацы.

Описания Тургенева географически и фенологически точны: всегда обозначается вид птицы (жаворонок, коростель), порода

³ Соловьев С. М. Колорит произведений Достоевского. — В кн.: Достоевский и русские писатели. М., 1971, с. 437.

⁴ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Изд. 4-е. СПб., 1909, с. 267.

⁵ Переверзев В. Ф. Творчество Достоевского. М., 1912, с. 54.

⁶ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М., 1925, с. 121.

дерева. У Гончарова флора и фауна гораздо менее разнообразна, но и у него найдем и перепелов, и кузнечиков, и стрекоз, и «поле с рожью», и воздух, напоенный «запахом полыни, сосны и черемухи» (ср. у Достоевского: «воздух дышит весенними ароматами» — 1, 14). К. Федин говорил о писателях-классиках, что у них нет вообще *птиц*, а есть конкретные *грачи*. Но у Достоевского чирикают как раз такие обобщенные птички (пташки), растут неопределенные «кусты» и не принадлежащие к какому-либо семейству «цветки». Почти уникален пейзаж в «Бедных людях», где есть и «сосны», и «вековой вяз», и «береза», — чрезвычайно понравившийся современникам и исключенный впоследствии автором.

И уже в ранних его пейзажах предметная неконкретность слита с эмоциональным освещением самих вещей. Почти всякий пейзаж вводится или заключается некоей эмоциональной заставкой, служащей ему камертоном. См., например, в «Хозяйке»: «Ордынов равнодушно вступил во владение, навсегда откланялся опекуну своему и вышел на улицу. Вечер был осенний, холодный и мрачный; молодой человек был задумчив, и какая-то бессознательная грусть надрывала его сердце» (1, 265). «За ними потянулись длинные желтые и серые заборы, стали встречаться совсем ветхие избенки вместо богатых домов и вместе с тем колоссальные здания под фабриками, уродливые, почерневшие, красные, с длинными трубами. Всюду было безлюдно и пусто; все смотрело угрюмо и неприязненно: по крайней мере так казалось Ордынову. Был уже вечер» (1, 267).

Пейзаж в поздних романах строится сходно. «Утро было холодное, и на всем лежал сырой молочный туман. Не знаю почему, но раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится <...> Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие <...> Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из „Пиковой дамы“ (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото...“» (13, 112—113).

Знаменитый этот пейзаж вполне сопоставим по структуре с пейзажами «Бедных людей» и «Двойника», но место эмоциональной «заставки» заняли сложные медитации. Некая иная, метафорически-символическая «надприродная» суть здесь не прозрева-

ется, как например у Тютчева, но демонстрируется открыто; природные предметы настолько прямо связаны с самою мыслью о них, что в медитацию свободно входит феномен литературный — «мечта» пушкинского Германна.⁷ «Сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства, — писал Достоевский, — стало быть, надо дать поболее ходу идее, и не бояться идеального» (XI, 77).

Природа Достоевского почти всегда дается в воспринимающем сознании, но это не увиденность, а «созерцание»; именно поэтому пейзаж так естественно инклюзирует философские и исторические ассоциации: «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода, и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы само время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в *созерцание*» (6, 421). Природные вещи являют не форму, но конечную суть — «взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным» (14, 290). Таков пейзаж в III части «Братьев Карамазовых»:⁸ «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих, сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще пеясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною» (14, 328). В природном предмете ищется не морфология натуры, но ее субстанция; формы, линии, краски, как и первое — «выраженное» — эмоциональное впечатление, ощущаются как верхний слой на пути внутрь, или как стартовая площадка, или как первая ступень лестницы, уходящей вверх.

3

Существенной частью портрета героя традиционно являлся костюм. Как и при описании предметов в интерьерах, Достоевский не пристально внимателен к его деталям, тяготея к характеристике обобщенной. Так, про одетого «совершенно по моде» князя из «Дядюшкина сна» сказано, что он «точно вырвался из модной

⁷ «Феноменологичность» этого пейзажа усиливает и его восприятие во времени, отмеченное Д. С. Лихачевым (Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 34).

⁸ Стилизованную «иконописность» этого пейзажа отмечал Д. С. Мережковский (Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский, с. 266).

картинки. На нем *какая-то* визитка или *что-то подобное*, ей-богу, *не знаю, что именно, но только что-то чрезвычайно модное и современное*, созданное для утренних визитов. Перчатки, галстук, жилет, белье и *всё прочее* — всё это ослепительной свежести и изящного вкуса» (2, 310). И сравним описание костюма модника у Гоголя, гораздо более краткое, но в коем, однако ж, отмечена и булавка: «Молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во ффраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом» («Мертвые души», гл. I).

Человек в художественной системе Гоголя предельно внешне воплощен; даже гоголевские мнимости — это ипостазированные мнимости («Вий», «Нос»). У Достоевского внешность многих персонажей вообще не изображается, и речь не о лицах второстепенных или малых жанрах — есть центральные герои больших романов и, однако, «фигуры не имеющие», по слову Тынянова. «Объективная» рисовка облика персонажа не характерна для Достоевского. Как верно заметил В. Шкловский, «черты портретов героев и их обстановка у Достоевского обнажают авторское понимание мира без введения условного, эмпирического объективизма».⁹

Непрерывное устремление и поиски вернейшего пути к внутреннему ведут к тому, что соотношение внешнего и внутреннего в его человеке свободно колеблется; в нем нет прямой детерминированности внешнего «средой и почвой». Так, «в Сонечке Мармеладовой Достоевский обойдет все, неизбежные и во внешности, отложения ее страшной профессии»,¹⁰ но, с другой стороны, охотно использует вслед за средневековой традицией и народно-поэтическим творчеством прямое соответствие «тела» «душе»: старый сладострастник у него и внешне отталкивающ, «стерва» процентщица отвратительна и с виду, а князь Мышкин или Алеша внешности почти ангельской.

Внешний облик героя Достоевского «собирается» из действия, жеста (направленно-однообразного),¹¹ движения, ритма. «Основа автопортрета Аркадия, — пишет А. В. Чичерин о герое «Подростка», — в бешеном, судорожном, особенном, ему свойственном

⁹ Шкловский В. Собр. соч., т. III. М., 1974, с. 317.

¹⁰ Биликин Я. С. Новаторство Л. Н. Толстого в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». Л., 1973, с. 17.

¹¹ «Обозначения движений превращаются в застывшие формулы, которые повторяются на протяжении поэмы множество раз» (Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник». — В кн.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 110). Ср.: «... Один и тот же жест или мимическое движение встречаются на десятках страниц подряд. К примеру, „Бесы“ перенасыщены „сверканием глаз“» (Белобровцева И. З. Мимика и жест у Достоевского. — В кн.: Достоевский, Материалы и исследования, т. 3, Л., 1978, с. 196),

ритме <...> Внешний облик воспринимается изнутри, из этого ритма». ¹²

Всеохватность этих категорий отодвигает собственно физические черты, детали на периферию. Ощущение их необильности (при действительной достаточности) усиливается постоянным соположением идеального и предметного начал, чувства и вещи. Но предмет не может перерасти свои физические пределы, феномены же идеальные на протяжении произведения Достоевского стремительно развиваются — время и движение убыстряются, напрягается мысль, чувство доходит до границы возможностей личности и перехлестывает эту границу. Предмет в этом соревновании проигрывает; создается сущностный портрет героя.

4

В мире конкретного произведения художественный предмет включен в событийный поток, в диалоги, сцены. Какова же его роль в этих видах текста?

В диалоге (или разговоре нескольких лиц) у Достоевского всегда отмечено начальное расположение героев на сценической площадке, положение относительно ее предметов. Но дальнейшая режиссура ослаблена, заботы о мизансценах не увидеть.

Сцена беседы Ивана и Алеши, одна из центральных в «Братьях Карамазовых», в своем начале предметно конкретизирована: «Находился Иван, однако, не в отдельной комнате. Это было только место у окна, отгороженное ширмами, но сидевших за ширмами все-таки не могли видеть посторонние. Комната эта была входная, первая, с буфетом у боковой стены. По ней поминутно шмыгали половые. Из посетителей был один лишь старичок, отставной военный, и пил в уголку чай. Зато в остальных комнатах трактира происходила вся обыкновенная трактирная возня, слышались призывные крики, откупоривание пивных бутылок, стук бильярдных шаров, гудел орган» (14, 208).

При передаче разговора обо всем этом забыто — и о половых, и об органе, и о соседе-старичке, неизвестно даже, слышал ли он весь разговор или ушел в середине. Дальше до самого конца пятой главы — на протяжении тридцати трех страниц — нет ни одной предметной детали, первая появляется в самом ее конце: «Они вышли, но остановились у крыльца трактира» (14, 240). Правда, вскоре после начала разговора как будто бы wpłyвает деталь, явленная через реплику Ивана: «Вот тебе уху принесли, кушай на здоровье. Уха славная, хорошо готовят» (14, 210). Но это не та уха, которую едят герои Гончарова или Лескова, и не о ней тут речь. Это не вещь, но эмоциональный жест. В фильме

¹² Ч и ч е р и н А. В. Достоевский — искусство прозы. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 260.

И. Пырьева, поставленном по роману, мимо Карамазовых во время их беседы одна за другой проходят разряженные дамы под зонтиками и другие лица. Но в самом романе глаз повествователя в этой сцене не видит никаких реалий. Ходом диалога, напряженностью его «надмирного» смысла первоначальные указания относительно предметного его сопровождения полностью отменены.

Об исключении из дальнейшего текста всего предметного антуража сцены прямо сказано в начале шестой книги романа: «Вся речь старца в записке этой ведется как бы непрерывно, словно как бы он излагал жизнь свою в виде повести, обращаясь к друзьям своим, тогда как <...> велась беседа в тот вечер общая, и хотя гости хозяина своего мало перебивали, но все же говорили и от себя <...> к тому же и непрерывности такой в повествовании сем быть не могло, ибо старец иногда задыхался, терял голос и даже ложился на постель свою <...> Раз или два беседа прерывалась чтением Евангелия» (14, 260).

Той же самой цели — направленности читательской мысли через предмет и мимо него, к качественно иному, апредметному, служит и другой прием, совсем противоположный, — сугубое внимание к вещам в кризисные моменты жизни сознания. (В более резкой форме он использовался Толстым: «Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. Говорят, что они возят тесто в Петербург <...> Но я докажу ему... Как дурно пахнет эта краска. Зачем они все красят и строят? Моды и уборы, — читала она» — «Анна Каренина», ч. VII, гл. 28). Психологическая мотивировка-комментарий такому изображению дается Достоевским в «Подростке»: «Удивительно, как много посторонних мыслей способно мелькнуть в уме, именно когда весь потрясен каким-нибудь колоссальным известием, которое, по-настоящему, должно бы было, кажется, задавить другие чувства и разогнать все посторонние мысли, особенно мелкие; а мелкие-то, напротив, и лезут» (13, 130).

Итак, мы видим здесь два вида отношения к вещи: 1) предметы наличествуют, но они факультативны и задвинуты на периферию повествования; 2) предметы тоже факультативны, но они время от времени всплывают в тексте. Однако вещественность их мнима, они лишь суть знаки мира внутреннего. В обоих случаях предметы, объективно в тексте наличествующие, развеществляются.

В сознании художника существует некая внутренняя действительность, которая объективируется в процессе создания произведения. Ее проецирование в воплощаемое художественное пространство — не явление на свет божий некоего готового феномена. Трансцендентация духовного — это процесс, в котором мир внутренний сталкивается с проникающим в него внешним и с той поры несет на себе его явственные следы.

Рождение художественного предмета — встреча идеального представления с эмпирическим предметом. Это не мирная встреча,

но столкновение и война. В этой войне реально-эмпирическое имеет преимущество, ибо отвечает главной двуединой цели искусства: коммуникативной и — по Л. Толстому — заразной, и оно есть единственно возможная форма выражения внутренне-идеального. Писатель может говорить лишь на предметном языке этого эмпирического мира — только так он может быть понят и понятен. Поэтому внутреннее — надвременное и вечное — передается в формах предметно-временных, в вещном обличье той эпохи, к которой художник принадлежит.

Степень подчиненности этим формам времени различна. Одни художники остро реагируют на эти сиюминутные формы, постоянно творимые жизнью в сфере природной и социальной, они внимательны к вещи, укладу, этикету, быту. Это тип ориентированного мышления (пример такого художника — Тургенев).

Ему противостоит другой тип, который условно назовем сущностным. Это тип литературного мышления, не регистрирующего разветвленные современные бытовые ситуации и формы, разнообразие в его живописной пестроте. Вещь не находится в центре его внимания, она может быть легко оставлена повествователем ради более высоких сфер. Достоевский — яркий пример такого художественного мышления. «Я не описываю города, обстановки, быта, людей, должностей, отношений, — записал он в одной из записных книжек. — Само собою, так как дело происходило не на небе, а все-таки у нас, то нельзя же, чтобы и я не коснулся иногда чисто картинно-бытовой стороны нашей губернской жизни; но предупреждаю, что сделаю это лишь ровно настолько, насколько понадобится самая неотложная необходимостью. Специально же описательною частью нашего современного быта заниматься не стану».¹³

Достоевский не бежит предмета. Но это особым образом увиденные предметы. Они как бы освобождены от своих оболочек, мешающих общению — поверх барьеров — сути с сутью. Они создают то напряженное вещное поле, которое является основой того художественного видения, которое вошло в литературу с этим писателем.

¹³ Цит. по: Творчество Достоевского. М., 1959, с. 366.