

ЧИТАТЕЛЬ ВНУТРИ ТЕКСТА И ФИКЦИОНАЛЬНЫЙ МИР
“ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ” Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Бенами Баррос Гарсия

Читатель перед лицом Достоевского

Читая и осмысливая художественный текст, мы убеждаемся в том, что в нем заложена некая стимульная энергия, влияющая на наш способ восприятия героев и сюжетной ситуации в определенной системе ценностных координат, или по крайней мере, обладающая способностью расположить нас к тому или иному истолкованию происходящего.¹

И все же интерпретативный процесс не столь прост, как это может показаться на первый взгляд. Всегда ли мы безошибочно можем, исходя из фикционального отношения принадлежности романских героев к той или иной этической категории, *определить, кто из них, положительный, а кто отрицательный?* Ведь для подобных суждений в ряде случаев может понадобиться изучение критической литературы не только по творчеству Достоевского, но и по теории романа.

Дебаты по этому поводу, разгоревшиеся еще с тех пор как Бахтин предложил называть романы Достоевского полифоническими,² не утихли и сегодня. Как верно то, что русско-советская рецепция Бахтина грешила множеством неточностей и искажений его эстетической теории, так же верно и то, что интерес к его концепции полифонизма, метода весьма продуктивного для изучения композиционной системы романов, постепенно угасал, особенно если это касалось принятого в России лингвистического анализа текста.³ Конечно нель-

¹ *Ветловская В.* Поэтика романа “Братья Карамазовы”, Л., Наука, 1977, с. 171. Исследовательница делает этот вывод на основе анализа сюжета *ad personam* романа Братья Карамазовы.

² *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского, М., Художественная литература, 1972.

³ Поэтика русской литературы конца XIX–начала XX века. Динамика жанра.

зя сказать, что дело о полифонизме сдано в архив, но на сегодняшний день ему приходится потесниться и занять более скромное место в ряду современных методов литературной герменевтики, как например, лингвистика текста или филологический анализ и т.п.

Открытия Бахтина внесли существенную поправку в изучение проблемы интерпретации произведений Достоевского, особенно связанной с образом автора. В тот момент, когда достоевсковедение застряло где-то между литературоведческой догматикой и формальным методом – они знаменовали собой прорыв к новым горизонтам, дав стимул к пересмотру традиционных подходов. Если сегодня мы снова обратимся к рассмотрению способов эксплицитного выражения в художественном тексте творческих замыслов Достоевского, наше внимание привлечет то обстоятельство, что присущий его повествовательной манере полифонизм окажется не основным, а всего лишь одним из тех приемов, которые имеют непосредственное отношение к воплощению изображаемого им фиктивного мира в художественной организации текста. Поэтому перед лицом современных, совсем еще неразработанных подходов к анализу творчества этого писателя, ставить перед собой задачу раскрыть художественный замысел Достоевского во всей ее полноте будет означать, в первую очередь, обращение ко всем семантически значимым составляющим художественной организации его литературного дискурса. В связи с этим отметим как уже доказанный факт амбивалентность повествовательной манеры писателя, которую можно было бы обозначить термином *дискурсивной поливалентности* без всякой попытки оценить степень осознанности, с какой Достоевский создавал тесты, порождающие двойственность восприятия. Таким образом, мы будем говорить о тех произведениях, в которых эксплицитное выражение замысла либо не имеет особого значения, либо сведено к минимуму, необходимому для поддержки других, неэкспрессивных средств выражения художественной идеи, а именно, сюжетно-композиционной структуры, доли художественного вымысла в повествовании, семиотизации, символики, идейно-художественной позиции и т.п. В сочинениях Достоевского нередко ощущается перевес идеологического содержания над эстетическим. Его проза оказывается подчиненной злобе дня и потому в некотором отношении стилистически небрежной, в чем сам писатель себя обвинял, объясняя эту погрешность спешкой в связи с суровой

необходимостью подачи рукописей в редакцию в установленные сроки.

Очевидно и то, что все написанное Достоевским, по крайней мере проверенное временем, связано с воплощением определенного замысла. Поэтому отдавая себе отчет в том, что проблема автора в творчестве писателя до сих пор еще окончательно не разрешена, примем за аксиому исходное положение теории полифонизма о противоречивости художественного мышления писателя как наиболее характерной особенности его индивидуального стиля, заметив при этом, что эта особенность связана не с релятивизмом авторской позиции, а с проблемой эстетической рецепции. Поскольку восприятие читателем произведения зависит не только от содержащейся в тексте информации, но и от того субъективного опыта, которым он обладает, важную роль в возникновении у него перцептивного образа, помимо собственно создания иллюзии амбивалентности, играют у Достоевского определенные сюжетно-композиционные приемы, а также поэтика и другие средства художественной изобразительности, в том числе способы выражения индивидуализированного сознания героя. Зафиксированная в произведениях и гипостазируемая фигура ожидаемого читателя вместе с кажущейся двойственностью авторской позиции и есть те начала, которые служат средством формирования читательского восприятия в направлении нужном автору и, в конечном счете, становятся свидетельством авторского монологизма.

В связи с этим именно изучение проблемы рецепции может пролить свет на ценностные установки автора и более точно определить, к какому из полюсов, положительному или отрицательному, тяготеют те или иные его герои. Стремление автора поставить абстрактного читателя не вне, а внутри текста как фигуру имплицитно присутствующую в повествовании и включенную в его образную структуру наряду с фиктивным рассказчиком, приводит Достоевского к необходимости разработать и привести в действие весь арсенал художественных средств, которые могли бы повлиять на читательское восприятие.

При внимательном подходе к чтению Достоевского, мы нередко сталкиваемся с расхождением между речевым поведением персонажа (субъекта высказывания) и образом его действий, которое помимо всего прочего, оттеняется комментариями рассказчика, не только не разрешая наши сомнения, но напротив, усиливая их.⁴ Лишенные

⁴ Сюда относятся агенты модальности или *кажмости* по терминологии Н. Арутюновой, которая рассматривает стиль Достоевского с точки зрения русского миро-

какой-либо объективности, присущей всеведущему рассказчику, его суждения не совпадают ни с мнением героя о себе, ни с точкой зрения на него других персонажей. В результате возникает такая семантическая структура, которая вызывает у читателя как бы трехмерное восприятие образа персонажа, влияющее на его отношение к нему, а стало быть, и подчиненное в конечном счете авторскому замыслу как организующему началу, ибо вся эта структура, находясь в поле зрения автора, позволяет ему держать под контролем происходящее во всем многообразии и сложности существующих в нем внутренних взаимодействий и переключек. Подобная организация мира героев, подчиненного авторскому замыслу, и влияющая на формирование перцептивного образа читателя, свидетельствует о том, что механизм воздействия на его сознание заложен у Достоевского в самой структуре текста, представляющего один из фикционных или вымышленных миров,⁵ рождающихся в его творческом сознании в процессе романного творчества.

Начиная с “Преступления и наказания”, заметно усиливается социальное звучание произведений писателя, который приводит в действие рычаги, управляющие идеологической стороной литературного дискурса. Это означает более интенсивную актуализацию приемов, обуславливающих однозначность читательского восприятия событий и героев, путем создания потенциально противоречивого дискурса. Его структура определяется принципом борьбы противоположностей, сложной динамикой притяжений и отталкиваний, утверждения и отрицания, взаимодействия взаимоисключающих принципов. Сюжетно-композиционный прием дискредитации ценностных начал, как положительных, так и отрицательных, проявляется на всех уровнях художественной организации текста – лексическом, семантическом и т.д. Трудность понимания этой нарративной ситуации заключается в ее нестандартности, невозможности применить к ней традиционные критерии различения добра и зла, так как в мире Достоевского, как и в сознании его героев, все смешалось до такой степени, что образное

видения. См.: Арутюнова Н. Язык и мир человека. 2-е изд., исправл., М., Языки русской культуры, 1999, с. 846-870.

⁵ О концепции потенциально возможных художественных миров см.: *Albaladejo Mayordomo T. Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1986; *Он же Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986; *Он же Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual*, in E. Bernárdez (ed.), *Lingüística del Texto*, Madrid, Arco/Libros, 1987, с. 179-228.

воплощение идеи, обладающей положительным зарядом, соответствует образному воплощению идеи, обладающей положительным зарядом, и от их столкновения остается лишь результат уничтожения положительного содержания положительной идеи и отрицательного содержания отрицательной идеи. Таким образом, положительное будет всегда с примесью отрицательного, и наоборот. Поэтому *a priori* невозможно определить внутреннюю сущность персонажа, она зависит в том числе и от присутствия в тексте фигуры абстрактного читателя. Значит то, что мы считаем образным воплощением идеи, не что иное как авторский код, позволяющий читателю достаточно легко переосмыслить ее, казалось бы, вполне определенное положительное или отрицательное значение и поменять плюс на минус.⁶

Подобная сюжетно-композиционная организация требует очень четкой нарративной структуры, которую можно декодировать лишь принимая во внимание образ ожидаемого читателя как творца художественного смысла.

Дискурсивный портрет: нарратив и сила слова

Традиционно проблема автобиографической референции творчества Достоевского разрешается путем обращения к внелитературным источникам: воспоминаниям людей, близко с ним соприкасавшихся, дневникам, письмам, которые позволяют соотнести литературные факты с известными писателю реалиями объективной действительности или его личностью. Тем не менее мы считаем, что помимо автобиографизма, понимаемого как ориентация писателя на собственный жизненный и душевный опыт, высокая степень 'пережитости' внутренних состояний практически всех его персонажей в творчестве писателя определяется и иными причинами. В этом весьма велика его заслуга как автора взыскательного, проделывающего большую подготовительную работу, предваряющую художественное воплощение замысла, обладающего в силу этого высокой степенью вариативности. Главной чертой творческого процесса у Достоевского является его стремление еще до появления персонажей на бумаге прожи-

⁶ В творчестве Достоевского мы сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что чувства вполне добрые и положительные могут приобретать значение отрицательных, относящихся к сфере зла (например, оборотная сторона сострадания). Подробнее об этом см.: *Barros García B. Retórica y modalización del discurso en "Crimen y Castigo"* de F. M. Dostoievski, Izhevsk, R&C, 2009; *Он же* Трансцендентность поцелуя в произведениях Ф. М. Достоевского: псевдо-телесное приближение к всеобщему счастью // Достоевский и мировая культура, № 25 (2009), с. 178-202.

вать их душевные состояния, образ мыслей, ментальные события, о чем говорят подробные планы и наброски к романам, пометы, содержащие психологические характеристики героев, на которые он ориентируется при подготовке окончательной редакции. Иначе он просто не смог бы, надиктовывая роман, по ходу дела непредсказуемо переделывать сюжетные ситуации, в которые герои попадают, воспроизводить их образ действия, поступки и речевое поведение с огромной силой художественной убедительности, несмотря на то, что многие из них духовно или морально абсолютно ему противоположны, вспомнить хотя бы его несостоявшееся по причине верности художественной правде намерение исключить из романа «Братья Карамазовы» вставную «Поэму» Ивана о Великом Инквизиторе.

Налет импровизации на романах Достоевского, создающий временами у читателя иллюзию того, что автор не владеет художественным материалом, на самом деле обусловлен приемом создания образа «колеблющегося» нарратора. Этот образ, безусловно автобиографичный, отражает сознание самого писателя, постоянно проходящего в процессе укрепления в истине православия через горнило сомнений. Это та самая духовная реальность, о которой он неоднократно упоминает в дневниках и письмах. Опыт неустанного искателя истины позволяет писателю максимально приблизиться к тем теориям, которые противоречат его собственным убеждениям. Тем самым ему удается придавать в произведении их носителям большую художественную убедительность. Не секрет, что выразители идей и начал, противоположных авторскому идеалу, не грешат в произведениях Достоевского недовольностью, а напротив, в высшей степени реалистичны именно потому, что он к этим началам сам в процессе духовного становления был причастен, а некоторые, может быть и разделял. Таким образом, сама личность писателя становится фактором стиля, порождающего феномен полифонизма, то есть дискурса, состоящего из множества равноправных голосов то сближающихся друг с другом по способу видения мира, то расходящихся, но обладающих одинаковой степенью достоверности.

В связи с этим нам хотелось бы обратить внимание именно на способности создания художественной убедительности образов персонажей у Достоевского, аспект который, за редким исключением, остается несколько в тени.⁷ Нет сомнения в том, что каждому из них соответ-

⁷ Наиболее значительное исследование данной проблемы, на наш взгляд, проведено К. Барштом. См.: *Барштом К. Федор Достоевский. Тексты и рисунки*, М., Русский Язык, 1989.

ствуует определенный тип акционального и речевого поведения, равно как и в том, что и то и другое передается зачастую не в форме авторского комментария, а через внешний облик героя, через его мимику и жесты, выразительные движения, физиогномику, что усиливает объективность изображения. По всей видимости, Достоевский владел началами портретной живописи, так как на полях его черновых рукописей осталось множество набросков и зарисовок предполагаемых персонажей, скорее всего выхваченных прямо из жизни. Этот ‘антропоморфизм’ является одной из наиболее ярких особенностей авторского стиля художественного изображения героев.

При всей их разноликости среди них всегда есть, однако, один голос, стоящий на страже собственной системы ценностей писателя, несмотря ни на какие сомнения, которым он был подвержен. Это повествователь. Любопытно, что в ‘художественной галерее’ Достоевского мы не находим ни одного изображения, которое можно было бы отождествить с образом повествователя. Обстоятельство странное, тем более что повествователь в ряде случаев выступает в функции героя как наблюдающий и оценивающий принцип повествования. Более того, по отношению к нему практически ни один из персонажей не высказывается, разве что тот, с кем он в случае включения в образную систему романов, вступает в диалог (ситуация, которая не имеет места в “Преступлении и наказании”). Таким образом, единственным способом его характеристики выступает, собственно, само фабульное начало текста. Тем не менее, именно тот ракурс, в котором он представляет события и действующих лиц, а также присутствующий ему язык и слог выступают главным критерием истины и требуют к себе самого пристального внимания для адекватной герменевтики текста.

В “Преступлении и наказании” мы убеждаемся в этом на каждом шагу. В одних случаях позиция повествователя обнаруживает себя через прагматику изображающего дискурса, в других чисто языковыми средствами. Возьмем к примеру, сны Раскольникова, изученные уже наверное со всех точек зрения – фольклорно-мифологической, психологической, символической и т.п. Обратим внимание на то, что в художественной сфере онирического в этом романе Достоевского по отношению к слову *сон*, преобладает главным образом негативно окрашенная лексика: *тревожный, страшный, безобразный*, в то время как, например, слово *раскаяние* сопровождается эпитетами с позитивной семантикой: *полное, жгучее, чистосердечное* и т.п. И еще одно обстоятельство, так долго не привлекавшее внимание критики: то как сам персонаж отзывается об убийстве старухи, избегая прямых

определений его как *преступление* или *убийство*⁸ и предпочитая называть его *проба, дело, тогда, после того*,⁹ то есть прибегая к эвфемизмам и парасинонимическим оборотам, а себя никогда не называя *убийца или убивец*. Речь самого персонажа, Раскольникова – одна из сильнейших интерпретативных возможностей художественного дискурса, которые предоставляет автор ожидаемому читателю.

Структура повествования по образу и подобию воскрешения Лазаря

Пейзаж, который раскрывается взору читателя на подступах к герменевтике “Преступления и наказания” – это фикционный, закодированный автором художественный мир, в котором все подчинено его замыслу, а не мир существующий отдельно от авторского сознания и воли. Конечно же, этот мир – новая по отношению к первичному замыслу романа реальность, которая, обретая плоть художественного воплощения по аристотелевской схеме от *inventio* к *dispositio* и представляя собой сложную повествовательную ткань, начинает казаться бы жить собственной жизнью. Но это всего лишь иллюзия: через всю систему художественных средств в ней присутствующих романский мир остается подчиненным авторской идее, которая брезжит в его сознании с момента начала литературной работы. Готовый роман – это только одно из многочисленных художественных решений, которые приходили в голову автору во время творческого процесса конституирования смысла, предназначенного ожидаемому читателю, оказавшееся наиболее оптимальным по своему языковому выражению и существующее как самодостаточная система. При значительном расхождении между первоначальным и окончательным художественным решением не должна быть разрушена внутренняя целостность текста.¹⁰ Для ее сохранения Достоевский прибегает к определенным дискурсивным стратегиям.

Стремление к катартическому, ‘разрешающему’ эффекту фабулы вызвано у Достоевского его озабоченностью духовным здоровьем

⁸ То, что Раскольников опускает это слово в своей речи, может иметь религиозное значение.

⁹ Степанян К. Сознать и сказать. “Реализм в высшем смысле” как творческий метод Ф. М. Достоевского, М., Раритет, 2005, с. 299.

¹⁰ В терминологическом плане здесь мы следуем за Halliday M. A. K., Hasan R. Cohesion in English, London, Longman, 1976.

ожидаемого читателя, которого он хочет предостеречь от тех или иных пагубных форм бытия. Для этого автор максимально приближает его к образу мыслей отрицательного героя, таким образом, чтобы читатель взглянул на них не со стороны, а глазами этого героя, который находит в них со своей точки зрения нечто привлекательное и ценное. С помощью этого и других приемов воздействия на сознание читателя Достоевский ожидает довести до него всю степень потенциальной опасности, исходящей от ложных идей в расчете на то, что впоследствии читатель сумеет признать их несостоятельными и в конечном счете, осудить. Тем самым при переходе от замысла к воплощению перцептивный образ ожидаемого читателя с самого начала оказывается включенным в структуру повествования с помощью определенного механизма воздействия на его восприятие, непосредственно влияющего на структуру художественного текста. Это позволяет Достоевскому, не прибегая к авторской сентенции, опосредованно через всю систему образно-выразительных средств вывести читателя к нужной ему герменевтике романа. Именно 'имплицитный читатель' по нашему мнению вносит коррекцию и в творческие планы, побуждая писателя в процессе создания произведения искать наиболее оптимальные способы формирования читательского восприятия. Отсюда привычка Достоевского многократно переделывать и перекраивать произведение прямо по ходу написания, что становится ясным из заметок на полях рукописей.¹¹ К ним относятся изменения, вносимые в пространственно-временной континуум, превращение повествования от первого лица в повествование от третьего лица или же придание произведению иной, чем первоначально задуманная, жанровой формы, например, дневника, жанра записок. Автор может вносить любые изменения в первоначальный текст, ориентируясь именно и прежде всего на перцептивный образ ожидаемого читателя.

Переход от замысла к воплощению, позволяющий автору осуществить задуманное с максимальной полнотой, осуществляется через фигуру рассказчика. Всесторонне изученный, этот образ с точки зрения теории читательского восприятия играет роль буфера в триаде автор-повествователь-читатель, сглаживая возможные противоречия между явлением сознания автора и явлением сознания рецептора фикционной реальности.

Романы Достоевского, особенно написанные после каторги, могут быть расценены как романы-предупреждения. Отсюда такое свойство

¹¹ Здесь, например, имеет место *expolitio* (в частности, *commoratio*) которой подвергает Достоевский многие высказывания своих героев.

мышления писателя как профетизм или пророческий дар, позволяющий ему, как думают многие, силой художественной интуиции предсказывать события общественной жизни. Но для нас намного важнее не это, а именно совпадение хронотопа романа с временным континуумом ожидаемого читателя, ради которого и возводится здание всего романа (референциальная структура). Это совпадение имеет телеологическое значение, поскольку речь идет о присутствии в сознании автора тех же духовно значимых реалий, которые известны, по крайней мере определенно должны быть известны, ожидаемому читателю, и на которые он может рассчитывать через дискурс повествователя, включая их в контекст произведения. Таким образом, повествователь становится важным промежуточным звеном между воплощенным и задуманным, и, следовательно, очевидностью самого существования авторского замысла.

Свидетельством присутствия автора в романе на всех уровнях текста становятся оставленные им следы, по которым мы идем к воссозданию роли нарратора в тексте в зависимости от уровня его имманентности в плане передачи и рецепции. Эти образные средства, восходящие к авторскому сознанию, помогают ощутить разницу между писателем, нарратором, имплицитно присутствующим в повествовании, и рассказчиком; разницу весьма существенную с точки зрения аргументации, вследствие того, что в такой запутанной и многоплановой нарративной структуре как роман Достоевского, эти образные средства являются иногда единственной надежной точкой опоры в атрибуции различных типов высказываний их адресатам, которая предшествует идентификации авторского голоса.

Проиллюстрируем сказанное анализом нарративной ситуации, которой во многом определяется как релевантность сюжетосложения Достоевского, так и герменевтика финала. Речь идет об эпизоде чтения Сонеи евангельского повествования о воскрешении Лазаря.¹²

Эпизод представляет собой пример сложного распределения повествовательных ролей. Нелегко определить, кто именно является здесь подлинным рассказчиком. У истории о воскрешении Лазаря по меньшей мере *два* затекстовых повествователя. Осуществление этого нарративного замысла происходит при участии двух реальных персонажей: рассказчика, от лица которого ведется повествование об эпизоде чтения, и Сони, воспроизводящей в чтении евангельский текст.

¹² Для этой цели прибегнем к терминологии Pozuelo Yvancos. См.: *Pozuelo Yvancos J. M. Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988; *Он же Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

То, что Раскольников просит Соню прочесть сцену однако не означает, что Соня является нарратором истории Лазаря. Во-первых, потому, что это уже текст в тексте, имеющий своего автора – повествователя, евангелиста Иоанна, во-вторых, потому, что это текст, в котором имплицитно присутствует сам автор “Преступления и Наказания”. По своему усмотрению располагая, тасуя, сокращая или опуская компоненты интертекста, он тем самым превращается в своего рода соавтора евангельского повествования, которое присутствует в романе как определенный ценностный ориентир. Одного этого примера достаточно, чтобы понять всю сложность композиции эпизода чтения Евангелия с высокой степенью отвлеченности нарратора от реального содержания священного текста, пропущенного сквозь творческое сознание Достоевского, и в этом виде воспринимаемого Соней, которая в свою очередь читает его Раскольникову, выступающему в данной ситуации в роли рецептора. Писатель создает здесь и еще одну сюжетную ситуацию, дискурсивно важную для авторской характеристики Сони, концентрируя внимание на том, как она читает и с каким чувством реагирует на прочитанное, а также на том, как оно влияет на сознание воспринимающего ее чтение Раскольникова. Таким образом, читатель видит то, что происходит на ‘входе’ и на ‘выходе’, то есть как осуществляется передача и рецепция текста Священного Писания героями романа в потоке речевых взаимодействий, и на основании этого приходит к заключению о внутреннем противостоянии Раскольникова не только тому миру, который он обличает, а и всем тем, кто сопредисутствует ему в этом эпизоде, и прежде всего, сакральному дискурсу евангельского текста. Таким образом, благодаря чтению Евангелия, переданному посредством сложной цепочки рецептору, русский читатель входит в романский мир Достоевского с ориентацией на определенную систему ценностей, в данном конкретном случае, с ориентацией на духовный смысл истории о воскрешении Лазаря, которая служит критерием истины и выражением авторской позиции, снимая всякую неоднозначность и двойственность толкования романских событий, которые, как вначале может показаться, присущи его художественному дискурсу.

Рассмотренный эпизод имеет прямое отношение и к идейному замыслу романа в целом, основанному на критике Достоевским определенных умонастроений русского общества. Изучение интертекстуальных связей эпизода чтения рассказа о воскрешении Лазаря с контекстом 11 главы Евангелия от Иоанна (Ио. 11,49-50), в состав которой он входит, обнаруживает еще более глубокий параллелизм, связанный с переключкой слов первосвященника Каифы о Христе, которого он обрекает на смерть ради блага ‘всего народа’, с теорией Рас-

кольникова, оправдывающей убийство старухи-процентщицы во имя блага близких ему людей. Эти слова первосвященника не произнесены, но имплицитно заложены в тексте романа с расчетом на подготовленного к их восприятию читателя, которому ничто не мешает соотносить их смысл с общим замыслом и тем самым оказаться на стороне автора в оценке главного героя, столь замысловато сокрытой в сюжетно-композиционной системе и нарратологии.

Таким образом перцептивный образ Раскольникова предопределен самой нарративной ситуацией. Точно также путем анализа интертекстуальных связей можно расшифровать смысл и другой информации, исходящей из повествовательного дискурса, а именно той, что чтение эпизода происходит на четвертый день¹³ с момента совершения Раскольниковым преступления, после того как три предыдущих он провел в мытарствах, терзаемый угрызениями совести. Эту числовую символику хорошо знакомый с Евангелием читатель непременно соотнесет с четырьмя днями, предшествующими воскрешению Лазаря с момента его смерти. Так имплицитно автор дает понять читателю что возможность воскрешения павшего героя на путях веры возможна и реальна после того как он уже убедился в *преступности* своего деяния.

Не будет преувеличением сказать что проведя читателя через замысловатый нарративный лабиринт, Достоевский создает семантически насыщенную нарративную ситуацию, играющую важную роль в герменевтике текста, в расчете на *ассоциацию* наличных ощущений читателя с образами его памяти, в которых евангельский эпизод воскрешения Лазаря зафиксирован как ценностно значимая духовная реальность, сознательно используемая писателем для развенчания теории Раскольникова и аллюзии его спасения.

В заключение нам хотелось бы отметить, что гипотеза о том, что роман “Преступление и наказание” создавался по ассоциации с евангельской историей воскрешения Лазаря, казалось бы, неоспорима.¹⁴

¹³ Коган Г. Вечное и текущее (Евангелия Достоевского и его значение в творчестве писателя) / Достоевский в конце XX века, М., Классика плюс, Ред. К. Степанян, 1996, с. 149-150.

¹⁴ Хотя существуют различные точки зрения на проблему интертекста как структурной составляющей художественного произведения, нам кажется, что для ее окончательного прояснения необходимо изучение способов создания аллюзивного контекста. Среди них укажем на ‘пушкинское’ прочтение нарративной ситуации “Преступления и наказания”, связанное с мотивом нанесения удара по голове. См.: Кроо

Однако несмотря на правдоподобие этой гипотезы, мы считаем ее все же несостоятельной. Эпизод воскрешения Лазаря не означает неременного воскресения героя. Возможно, оно и было предусмотрено в одном из предварительных замыслов, но этот замысел не был осуществлен, и хотя эпизод остался в контексте романа, ему была отведена более скромная, но все равно очень важная символическая роль ключа к пониманию авторской позиции.