

БИБЛЕЙСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РАССКАЗЕ Ф.М.  
ДОСТОЕВСКОГО *КРОТКАЯ* В СВЕТЕ ВТОРОГО  
ПОСЛАНИЯ К КОРИНФЯНАМ

Тюндэ Сабо

Анализ крупных романов Достоевского уже доказал, что Библия как претекст играет важнейшую роль в произведениях русского писателя (Ковач 1985, Топоров 1973, Тороп 1988, Jackson 1981, 1986). В данной работе мы хотим показать, какие библейские аллюзии и каким образом активизируются в рассказе *Кроткая*, какую особую функцию несёт являющийся постоянным элементом у Достоевского мотив *образ*. Прежде чем приступить к решению задачи, необходимо выяснить – хоть и без подробных описаний – внутреннюю (временную, повествовательную и мотивную) структуру рассказа.

Временная структура произведения состоит из трёх чётко отличающихся друг от друга пластов. Первый из них – время повествования, которое равно времени рассказывания (и чтения) монолога. Второй пласт – это сюжетное время, которое начинается с появления героини и заканчивается её смертью. Третий пласт представляет собой прошлое по сравнению с сюжетным временем, и воспроизводит эпизоды из прежней (досюжетной) жизни героев.

Существование этих трёх пластов предполагает двойное осмысление настоящего. С одной стороны, благодаря сопоставлению времени повествования с сюжетным временем, а с другой – сопоставлению пластов сюжетного и досюжетного времени. Значит, настоящее положение объясняется событиями прошлого, а причину этих событий можно найти в ещё более далёком прошлом.

Сопоставление это, в свою очередь, реализуется тоже на двух уровнях. Один из них – это уровень сознания повествователя-закладчика. Текст создаётся именно с намерением объяснить, *уяснить* настоящее, финальное положение. Герой объясняет свою кассу ссуд и отношение своё к жене через сопоставление прошлого с досюжетными событиями своей жизни. Эти объяснения появляются в виде

определённых, прямо высказанных выводов. С развитием времени повествования и сюжета повествователь-герой всё чаще пытается объяснить смерть жены. Это уже другой пласт двойного осмысления – он ищет причины настоящего положения в прошлом (в сюжетном времени). Схема двойного сознания – сопоставление настоящего (время повествования) с прошлым (сюжетное время) и прошлого с досюжетным прошлым – крестообразна. Под этим разумеется следующее: пока время повествования и сюжета развивается линейно, представляя собой один пласт двойного сознания, сопоставление сюжетного времени с досюжетным исходит из определённых точек этой линии и направляется в глубокое прошлое, в память. А это даёт другой пласт двойного сознания. Следует, конечно, подчеркнуть, что объясняющие выводы героя представляют собой уровень сознания повествователя-героя, а различие временных пластов и их крестообразное расположение относится уже к авторской позиции.

Проводя параллель между досюжетной жизнью героя и судьбой героини, автор со своей позиции, которая возвышается над сознанием героя, даёт более тонкое объяснение настоящего положения. Эта параллель развивается на протяжении повествования, включая в себя все три временных пласта.

Первый элемент этой параллели – исходное положение героев. Оба они были молоды и хотели любить, он своих товарищей в полку, а она его, своего мужа. Сам полк в жизни героя это и тематизация семантического содержания слова *полк*: сторогость, система, – и запрет выхода в жизни жены. Отношение героев друг к другу после свадьбы, а именно растущее молчание, прекращение коммуникации между ними – это и положение героя в полку. Дуэль: с одной стороны – прошлая, неосуществлённая дуэль героя в полку, с другой – реализованный в сюжете поединок жены, представленный эпизодом свидания с Ефимовичем. Непосредственно связан с дуэлью мотив *плана*: в результате дуэли-бунта появляется в плане закладчика отделение, отъединение от людей, которое он реализует в жизни жены, ставя для неё отдельную кровать с ширмами. И последний элемент параллели между досюжетной жизнью закладчика и судьбой его жены – выход из полка героя и момент,

когда выбрасывается из окошка героиня, в обоих случаях наблюдается момент падения: в случае жены – падение конкретное, в случае мужа – моральное. Причина в обоих случаях – отсутствие любви (или неадекватная любовь), в обоих подчеркнута роль случайности. Из вышесказанного видно, что на уровне авторского целого проводится параллель между героем и героиней, в судьбе жены повторяются события досюжетной жизни мужа. Эта параллель подтверждается и на уровне атрибутов, как будет показано ниже.

Сделав описание временной структуры, рассмотрим вкратце систему мотивов рассказа. Будем исходить из центральной мотивной пары *молчать-смотреть*. В сюжете они играют важнейшую роль, а через их связи с другими элементами раскрывается мотивная сеть, анализ которой позволяет приблизиться к поэтическому центру рассказа.

Мотивы *молчать* и *смотреть* тесно связаны между собой и входят в знаковые ряды, составляющие мотивную структуру, всегда вместе. Эти знаковые ряды построены следующим образом. С молчанием в первую очередь связан мотив страха, страх героя становится презренным, смешным из-за прямого высказывания идей. Эта связь подчёркивается и общим корнем слова *презрение* с вариантом мотива *смотреть*: *зрение*. Страх и его вариант, трусость, уже и в досюжетное время представляет собой основной атрибут главного героя – в полку его „присудили как труса”.<sup>1</sup> На протяжении сюжета страх и трусость героя реализуются в мотиве *идеи*, вариантами которого служат *план* и *мечта*. С *мечтой* связано довольство героя настоящим („я был доволен”) и отдаление развязки („отложить наше будущее”). С мотивом *план* семантически связаны *система*, *заслуженное уважение* и *оценка*. Близость фонетического состава (согласные *п*, *л*, *н*) и совместное фигурирование связывают мотив *план* с *пеленой*. Этим он вводится в ряд следующих мотивов: *косвенный намёк*, *таинственная фраза*, *загадка*, *несмотря на* и *холодное молчание*.

Наряду с этим мотивным рядом формируется и другой, противоположный по своей семантике первому. Этот ряд состоит из следующих элементов: *рассказывать*, *лепет*, *проникнутый взгляд* и *смотря на меня*. Во второй главе

---

1 Все цитаты взяты из: Достоевский 1958: X.

рассказа эти элементы становятся атрибутами любви, и с ними – непосредственно с мотивом *говорить, рассказывать* – связана правда, которая раскрывается только путём коммуникации или разоблачающего монолога.

Через эти два противоположных друг другу ряда вырисовываются две линии трансформации. Первая из них – это трансформация Кроткой от коммуникации до абсолютного молчания, то есть её смерти. Она происходит в сюжетное время. Другая, через которую закладчик доходит от молчания до своего монолога, уже выходит за пределы сюжетного времени.

Трансформация героини сопровождается постоянными контр-мотивами, как, например, *загоревшиеся глаза, вспых, дерзкий вид, улыбка/насмешка, выход из квартиры*, один из центральных эпизодов – *свидание* с Ефимовичем. Эти контр-мотивы указывают на то, что *молчание/умолкание* героини нельзя считать естественной, характерной для неё чертой. Ведь эти элементы связаны не только с ней, они одновременно представляют собой и реализацию страха закладчика во внешнем мире. Значит, они реализуют всё, что закладчик старается устранить из созданного им искусственного мира. Что это за мир, как относится герой к действительности, показывает нам мотив *идеи*.

Связи этого мотива с другими, описанными выше, детализируют отношение закладчика к действительности. С одной стороны – связь с мотивами *пелена, несмотря на, загадка* и т.д. указывает на намеренное скрывание, неадекватное восприятие действительности. Это подтверждается и этимологией слова *закладчик*, так как у глагола *класть* существует омоним со значением *покрывать* (Фасмер 1986). С другой стороны – связь с мотивами *система, оценка* и т.д. реализует старание закладчика сформировать действительность согласно своим представлениям и ценностям, навязать внешнему миру свой внутренний мир. И, наконец, связь *идеи* с *мечтой* и её вариантами указывает на то, что для закладчика действительность – это будущее, которое никогда не превращается в настоящее.

С *идеи* начинается трансформация закладчика, переход к созданию текста, и завершается она его монологом, произнесённым у тела мёртвой жены. Этот монолог уже устремлён не в будущее, а в прошлое, переосмысление которого

приводит его к адекватному восприятию действительности, к открытию истины, как предсказывалось в предисловии к рассказу.

Трансформацию закладчика можно показать и на другом уровне, для этого потребуется анализ входящих в текст библейских элементов.

Сразу бросаются в глаза два элемента как возможные указатели, отсылающие к Библии. Один из них – это образ Богородицы, а другой – прямая цитата из *Евангелия от Иоанна* и само слово *завет*. Из описанной мотивной структуры и из указаний в введении от автора, в котором подчёркиваются слова *уяснение*, *пояснение* и *правда*, можно заключить, что открытие каким-то образом скрытой, невиденной правды играет центральную роль в произведении. Стоящие рядом в мотивной структуре и близкие по фонетическому составу слова *план* и *пелена* несомненно ведут к *Библии*. В *Евангелии* они фигурируют всего в шести местах, и три из них во *Втором Послании Павла к Коринфянам*. Семантический анализ Послания, особенно его третьей, четвёртой и пятой глав, обосновывает предположение их присутствия в рассказе *Кроткая*.

В анализе используются следующие места *Послания (Новый Завет)*:

- 1.20: Ибо все обетования Божии в нём, да, и в нём аминь, – в славу Божию, чрез нас.
- 1.22: Который и запечатлел нас и дал залог Духа в сердца наши.
- 3.7: Если же служение смертоносным буквам, начертанное на камнях было так славно, что сыны Израилевы не могли смотреть на лице Моисеево по причине славы лица его преходящей.
- 3.8: То не гораздо ли более должно быть славно служение Духа?
- 3.9: Ибо, если служение осуждения славно, то тем паче изобилует славою служение оправдания.
- 3.14: Но умы их ослеплены, ибо то же самое покрывало донныне остаётся неснятым при чтении Ветхого Завета, потому что оно снимается Христом.

- 3.15: Доныне, когда они читают Моисея, покрывало лежит на сердце их.
- 3.16: Но когда обращаются к Господу, тогда это покрывало снимается.
- 3.17: Господь есть Дух, а где Дух Господень, там свобода.
- 3.18: Мы же все открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа.
- 4.3: Если же закрыто благовествование наше, то закрыто для погибающих.
- 4.4: Для неверующих, у которых Бог века сего ослепил умы, чтобы для них не воссиял свет благовествования о славе Христа, который есть образ Бога невидимого.
- 4.6: Потому что Бог, повелевший из тьмы воссиять свету, озарил наши сердца, дабы просветить нас познанием славы Божией в лице Иисуса Христа.
- 5.5: На сие самое и создал нас Бог и дал нам завет Духа.

В этих выдержках противопоставлены друг другу атрибуты веры *Ветхого* и *Нового Заветов* следующим образом:

<i>Ветхий Завет</i>	<i>Новый Завет</i>
1. служение смертоносным буквам, начертанное на камнях	служение Духа/залог Духа
2. служение осуждения	служение оправдания
3. покрывало при чтении Ветхого Завета	покрывало снимается Христом
4. когда читают Моисея, когда покрывало лежит на сердце их	обращаются к Господу, это покрывало снимается
5. благовествование закрыто как для погибающих, для неверующих, у которых Бог ослепил умы, чтобы для них не воссиял свет	мы все открытым лицом в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ

благовествования о славе  
Христа, который есть образ  
Бога невидимого

6. Бог, повелевший из тьмы      Бог озарил наши сердца  
    воссиять свету

В рассказе Достоевского эти элементы реализуются следующим образом. Атрибуты *Ветхого Завета* содержат два из временных пластов. Они появляются в досюжетной жизни героя и в сюжетное время, где они связаны только с закладчиком. Атрибуты *Нового Завета* появляются в сюжетное время как атрибуты Кроткой и, кроме того, реализуются в повествовательном времени.

Полк, в котором служил герой в своей досюжетной жизни, реализует ветхозаветный элемент *служение осуждения*. Слово *осуждение* появляется, когда товарищи его *присудили за трусость*. Элемент *служение* реализуется в слове *офицер*. Первоначальное значение этого заимствованного слова, по свидетельству словаря Фасмера, – *официальное лицо, служащий* (Фасмер 1986).

В сюжетное время элемент *осуждение* появляется в корне слова *ссуда*, во фразе *касса ссуд*. Кроме того, один из залогов – это камея, которая представляет собой *камень с древней, античной резьбой* (Даль 1880-1882). Рядом с камеей – и более нигде в рассказе – появляется фамилия *Мозер*. Связь этих двух элементов вводит в текст ветхозаветный образ, а именно образ Моисея со скрижалями. Ослеплённые *пеленой/покрывалом* ум и сердце в сюжетное время реализуются на нескольких уровнях. С одной стороны, само слово *закладчик* связано с *покрывалом*, как упоминалось в первой части нашей работы. С другой стороны, на уровне мотивов слепота, неадекватное восприятие действительности связаны с закладчиком. На уровне сознания героя библейский текст фигурирует почти прямой цитатой: *Но пелена висела передо мною и слепила мой ум*.

Перечисленные элементы довольно убедительно доказывают, что ветхозаветные атрибуты связаны с закладчиком в его досюжетной и сюжетной жизни.

Новозаветные элементы появляются в сюжетное время. Они связаны с Кроткой, а именно в начальной и последней точке сюжета. Речь идёт о залоге образа и о самоубийстве героини. Залог образа реализует новозаветный элемент *залог Духа*. Это подтверждается, с одной стороны, появляющейся в этом месте цитатой из *Фауста* (фигура Мефистофеля связывает заклад образа с актом продажи души), а с другой – учением православной церкви, которое гласит, что „священный образ есть следствие Боговоплощения, на нём основывается и потому присущ самой сущности христианства, от которого он неотделим” (Успенский 1989).

Смерть Кроткой непосредственно связана с христианством, с жизнью Христа. Кроткая выбрасывается из окна в середине апреля в воскресенье. самого слова *воскресенье* в тексте нет, но из следующего предложения оно вытекает: „А ведь это было всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник”. Это предложение вводит в текст время воскресения Христа. То, каким образом можно связать смерть героини с воскресением, объясняется позже.

Но воскресенье в середине апреля – это не только конечная точка сюжета, оно относится и ко времени повествования. В этот день закладчик произносит свой монолог и таким образом получает новозаветный атрибут. Это подтверждается также и его стремлением оправдать себя в своей защитительной речи, а в *Послании апостола Павла* оправдание тоже считается атрибутом *Нового Завета: служение оправдания*. Поскольку в повествовательном времени закладчик получает новозаветные атрибуты, тогда как в сюжетное и досюжетное время с ним были связаны ветхозаветные элементы, можно предположить трансформацию закладчика от ветхозаветного к новозаветному началу, трансформацию, которая реализует элемент *Послания Павла: когда обращаются к Господу, это покрывало снимается*.

Нам кажется, что эта трансформация происходит во второй главе второй части произведения. Уже заглавие этой главы *пелена вдруг упала* отсылает к *Посланию Павла* и на уровне мотивов указывает на то, что в этой главе происходит какой-то переворот. Кроме переворота на мотивном уровне, можно отметить ещё одну трансформацию, которая имеет значение в библейском контексте. Она делится на две



части. В первой части закладчик постепенно получает те атрибуты, которые до сих пор были связаны с Кроткой на сюжетном и мотивном уровнях. Например, вначале Кроткая была безразлична закладчику, а тут она смотрит на него безразличным взглядом. После свадьбы Кроткая была в восторге, много говорила, лепетала, а тут закладчик лепечет, предавшись восторгу. В начале он отвечал строгостью и молчанием на любовь жены, а тут получает в ответ молчание и строгое удивление жены. И, наконец, раньше он хотел, чтобы жена молилась за его страдания, а тут он стоит на коленях и молится перед ней. Передача внешних атрибутов сопровождается интериоризацией определённых атрибутов героини, а именно интериоризацией её голоса и неожиданной песней. Под влиянием песни, которая зазвучит её слабым голосом (слово *голос* сильно подчёркивается, повторяясь шесть раз в трёх предложениях), закладчик, до этого неподвижный (в противоположность постоянно входящей и выходящей Кроткой), вдруг вскакивает с места, выходит из квартиры, доходит до угла и начинает смотреть куда-то. *Выход* и *смотрение* до сих пор были атрибутами только героини (см. контр-мотивы). И появляется ещё один атрибут: *смех*. Когда закладчик возвращается домой, песня Кроткой звучит уже в его душе: „Надтреснутая, бедненькая, порвавшаяся нотка вдруг опять зазвенела в душе моей.”

Значит, наряду с внешними атрибутами закладчик интериоризирует что-то из черт жены, и именно в форме текста или изображения<sup>2</sup>, что играет важнейшую роль в дальнейшем.

После этого он всходит по лестнице (лестница всегда несёт мифологическую функцию – связать разные уровни мира) и, когда входит в комнату, появляется основной атрибут героини: *робость*. Пол комнаты описан как река, что тоже можно интерпретировать как христианский символ. С другой стороны, *пол* переводит нас во вторую часть трансформации, начальная точка которой – это стоящие на полу ноги, а конечная её точка – мольба. В роли транс-

---

2 Значение слов *графическое изображение музыкального звука* однозначно указывает на тесную связь интериоризации песни с образом (Ожегов 1988).

формирующего элемента выступает слово *целовать*, которое своими разнообразными связями придаёт фразам всё новые значения. Трансформационный ряд построен следующим образом:

1. рухнул к ногам её / свалился ей в ноги
2. я целовал её ноги в упоении и в счастье
3. целовал то место на полу, где стояла её нога
4. я её люблю / дай мне целовать твоё платье, так всю жизнь на тебя молиться
5. хотелось лежать у её ног и целовать землю, на которой стоят её ноги и молиться ей
6. становился на колени, но не целовал её ног... становился молиться Богу

Первый элемент этого ряда интерпретируется ещё в своём конкретном значении, на уровне сюжета, повторение слова *нога* указывает на его важную роль.

Во втором элементе с *ногой* связывается трансформирующее слово *целовать*, которое, однако, всё ещё остаётся конкретным.

В третьем элементе на месте *ноги* появляется отождествлённый с рекой *пол*. Этим слово отдаляется от конкретного значения, вводя в процесс трансформации семантику христианства.

В четвёртом элементе появляется слово *любовь*, а целование платья указывает на образ Богородицы: акт целования связан с иконой.

Выражение *молиться на тебя* в первом значении *очень любить* связано с сюжетом, тогда как в значении *боготворить* оно указывает уже на следующий элемент трансформации.

Тут на месте *пола* уже *земля*, которая мифологически связана с материнством и Богородицею. Таким образом, речь идёт уже не о иконе, а о прообразе иконы. На это указывает и изменение в управлении глагола *молиться на кого – молиться кому*. В последнем шаге трансформации закладчик стоит на коленях и молится, но не Богородице, а Богу.

Значит, *падение пелены* сопровождается обращением к Богу, а это точно совпадает с фразой из *Второго Послания*:

„Но когда обращаются к Господу, тогда это покрывало снимается.” Из описанных атрибутов и трансформаций можно сделать вывод, что в произведении Достоевского точно фигурируют некоторые элементы из *Второго Послания Апостола Павла*. Но во внутреннем мире произведения их функция не является сакральной. Значение их в том, что с их помощью удаётся показать трансформацию сознания закладчика, результатом которого является сам текст (появление текста). Так как описанная трансформация происходит в сюжетное время, нельзя считать её законченной. Это только этап в развитии сознания закладчика на пути к адекватному пониманию действительности и самого себя, которое происходит только в процессе создания текста.

В последней части нашей работы мы попробуем показать внутреннюю связь описанных выше структур, тот центральный поэтический элемент, который связывает все эти структуры и даёт возможность интерпретировать текст как метатекст о себе. По нашему мнению, этим элементом является образ. Критическая литература уже не раз уделяла внимание значению образа в произведениях Достоевского (Ковач 1985; Jackson 1981, 1986; Anderson 1992). Здесь мы стараемся показать, какие поэтические функции несёт образ в рассказе *Кроткая*.

Первое появление образа – это сама героиня рассказа, фигура жены-самоубийцы. На это указывает введение к рассказу и подчёркнутое разделение между компетенцией автора и компетенцией закладчика. Одна из важнейших функций введения заключается, очевидно, в том, чтобы – разъяснив положение предварительно – обратить наше внимание на то, что Кроткая, которая в начале рассказа уже лежит мёртвая, в монологе закладчика присутствует только как образ, как часть его воспоминаний. Так как чтение текста продвигается вперёд линейно, читатель становится свидетелем и даже участником создания образа. Как это происходит, какие поэтические значения приобретает образ, показывают нам внутренние структуры произведения.

Сначала рассмотрим сакральное значение образа. Моральное и эстетическое значение образа, реализованного как икона (в первую очередь, как икона Богородицы), очевидно

в творчестве Достоевского. В рассказе *Кроткая* тоже появляется икона Богородицы, причём в очень важных с точки зрения сюжета местах. Перед тем как войти в мир закладчика, Кроткая закладывает икону Богородицы и, когда окончательно уходит из этого мира, берёт с собой икону. Героиню характеризуют атрибуты Богородицы (молодая девушка как жена мужчины старше её, сопровождающий её свет и белый цвет, её связь с землёй, иконоподобное изображение её стоящей в окне фигуры и т. д.), таким образом проводится параллель между иконой и Кроткой. Из этого видно, что икона имеет какую-то связь и с другим значением образа, реализованным в самом тексте. В чём точно состоит эта связь, объясняется позже.

Оставаясь в пределах сакрального значения образа, но уже отделяясь от значения иконы, раскрывается ещё одно поэтическое значение в рассказе. Трансформация, через которую герой проходит путь от ветхозаветного до новозаветного типа сознания, добавляет к значению образа очень важный элемент. Согласно учению Православной Церкви, одно из важнейших нововведений *Нового Завета* по сравнению с *Ветхим Заветом* – это помещение *образа* рядом со *словом*, как равноценного ему и неотделимого от него божественного откровения. Очевидным следствием этого является другой тип сознания, новый образ мышления и осознания мира.

С точки зрения рассказа это важно, так как (а это доказывают описанные трансформации) закладчику нужно было дойти до этого типа мышления, чтобы увидеть истину путём создания текста. Доказательством того, что он дошёл до нового типа сознания, служит сам текст, к концу которого вырисовывается образ героини.

В этом скрывается объяснение и смерти в день воскресения, и порождения текста в тот же самый день. Хотя в физическом смысле – и на сюжетном уровне – Кроткая уничтожается, она воскрешается в тексте закладчика, который сохраняет её образ навеки. (Не надо, конечно, забывать о роли автора в этом сохранении, на другом, онтологическом уровне.)

А сейчас несколько слов об этимологической стороне поэтического значения образа. Согласно словарю Фасмера, слово *образ* имеет родственный корень со словом *разрез*

(*резать*). Это соответствует первоначальному значению его греческого варианта (*eidos*), который обозначал *обрезанную картину*. В произведении Достоевского этим двум родственным по значению словам (*образ* и *идея*) придаётся противоположное поэтическое значение.

Как вытекает из описания (во второй главе) мотивной структуры, *идея* обозначает покрытие, искажение, неадекватное восприятие действительности, которое реализуется в движении изнутри наружу.<sup>3</sup> Она сопровождается молчанием (отсутствием текста и коммуникации), направлена на будущее и, в конечном счёте, ведёт к смерти.

*Образ* имеет совершенно противоположное этому поэтическое значение. Он обозначает переосмысление прошлого с помощью вызванных воспоминаний и реализуется в движении, направленном из нескольких внешних точек внутрь (интериоризация песни, собирание мыслей в точку). Он связан также с адекватным восприятием мира, старанием найти истину, что происходит через коммуникацию или создание текста, который воскрешает и сохраняет.

Тут надлежит сказать несколько слов об особом методе репродуцирования и сохранения действительности – об искусстве. Поэтическое значение образа у Достоевского включает в себя и определённое понимание искусства, переводя таким образом произведение в метатекст, в текст о себе, о словесном искусстве. В первую очередь, на это указывает введение рассказа, в котором Достоевский подчёркивает различие между авторской компетенцией и компетенцией повествователя, выделяя свою роль в оформлении текста: „...вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня.”

В монологе закладчика мы находим два художественных произведения, связанных с образом. Одно из них – икона,

---

3 Следует уделить внимание глаголам с приставкой *вы*, среди которых особое место занимает глагол *выходить/выйти*. Глагол употреблён в трёх разных значениях, первое – конкретно-пространственное, второе – *происходит/получается*, а третье – *показывается*. Все элементы (стыд, трусость, бунт), связанные с этими тремя значениями глагола, обозначают действительность, которую закладчик не впускает в свой мир, которой он боится. Значит, движение изнутри наружу связано с мотивом *идея* (Бегби 1987).

которая выполняет не только сакральную функцию, но и представляет собой произведение искусства. Таким образом, можно провести параллель между иконой и рассказом, который тоже является не только монологом закладчика, но и произведением Достоевского.

Другое произведение, параллельное рассказу, – это песня Кроткой. В первой части нашей работы мы показали параллель между двумя героями. Точно так же можно считать параллельной вербальному тексту закладчика и песню Кроткой. Оба звучат в одном и том же месте, в одних и тех же условиях: в одной из комнат закладчика, у стола поёт/говорит одинокий несчастный человек. Функция песни в тексте: проникая в душу закладчика, она (нотка) вызывает в ней процесс сознания, переосмысления, так что закладчик от своей идеи доходит до мышления в образах, до открытия истины.

Параллель между песней и вербальным текстом показывает, что функция повествования всё та же. Проникая в сознание читателя, текст рассказа (как общий образ Кроткой и создателя её образа) кладёт начало процессу осознания, переосмысления и сохранения, конечно, уже на другом, онтологическом уровне.

Итак, можно сделать вывод, что *образ* – это не только центральный поэтический элемент внутренней структуры рассказа *Кроткая*, но вместе с тем и компонент её надструктуры, при помощи которого Достоевский говорит о своём искусстве повествования, о генезисе и функции художественного произведения.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бегби, Л.  
1987

*Введение в Кроткую: Писатель/читатель/ объект*, „Studia Russica”, Budapest 1987: XI.

- Даль, В.  
1880-1882 *Толковый словарь живого великорусского языка*, СПб.-М. 1880-1882: I-IV.
- Достоевский, Ф.М.  
1958 *Собрание сочинений в десяти томах*, М. 1958: X.
- Ковач, А.  
1985 *Роман Достоевского – Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985.
- Новый Завет* *Новый Завет*, Библейские общества, Russian N.T., Wien.
- Ожегов, С.И.  
1988 *Словарь русского языка*, М. 1988.
- Топоров, В.  
1973 *Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления*, в: *Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск 1973.
- Тороп, П.  
1988 *Перевоплощение персонажей в романе Преступление и наказание*, „Учёные записки Тартуского гос. университета”, Труды по знаковым системам, Тарту 1988: XXII.
- Успенский, Л.А.  
1989 *Богословские иконы православной церкви*, Московский Патриархат 1989.
- Фасмер, М.  
1986 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986: I-IV.

- Anderson, R.B.  
1992 *Dostoevsky and Some Questions of Art*, в: *VIII International Dostoevsky Simposium*, Oslo 1992.
- Jackson, R.L.  
1981 *The Temptation and the Transaction: A Gentle Creature*, в: Jackson, R.L., *The art of Dostoevsky*, 1981.  
1986 *Two kinds of beauty*, в: Jackson, R.L., *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*, New Haven 1986.

#### ABSTRACT

This article attempts to reveal what – as yet unpublished – biblical elements are activated in *A gentle Creature* by Dostoevsky and what part the *obraz* has in the same. The chief motive for writing the article is the observation that biblical elements and the *obraz* play a central role in Dostoevsky's novels.

The first part of the article gives a brief description of the internal (time, narrative and motivational) structure of this work. My aim makes it inevitable to go through this because the three time-levels, the narrator and the text as a whole, the "idea", and the pair of motives of "not speaking/seeing" as starting points of a whole network are what the biblical elements form part of. The second part of the article examines these elements. It is claimed that the biblical allusions of the short story refer to Paul's second letter to the Corinthians, and an analysis is made of how each of these elements form part of and work in the short story. The last part of the article investigates the part the *obraz* plays in the short story taking the different meanings (religious, etymological etc.) of the word *obraz* as a starting point. It is claimed that the function of the *obraz* is to hold together the aforementioned systems including the biblical context, and to transform the text into a metatext talking about itself.