

Паулина Богуш-Тессмар

Функция криптоцитаты : на
основе сравнительного анализа
картины "Что есть истина.
Христос и Пилат" Н. Ге и "Легенды
о Великом Инквизиторе" Ф. М.
Достоевского

Studia Rossica Posnaniensia 36, 21-30

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ФУНКЦИЯ КРИПТОЦИТАТЫ НА ОСНОВЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО
АНАЛИЗА КАРТИНЫ *ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА. ХРИСТОС И ПИЛАТ* Н. ГЕ
И ЛЕГЕНДЫ *О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ* Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

THE FUNCTION OF A CRYPTO-QUOTATION ON THE BASIS
OF THE PICTURE OF *QUOD EST VERITAS. CHRIST AND PILATE* BY M. GE
AND *THE LEGEND OF THE GRAND INQUISITOR* BY F. DOSTOYEVSKY

ПАУЛИНА БОГУШ-ТЕССМАР

ABSTRACT. The article *The function of a crypto-quotation on the basis of the picture of "Quod est veritas. Christ and Pilate" by M. Ge and "The Legend of the Grand Inquisitor" by F. Dostoyevsky* aims at highlighting the relations between the analysed phenomena found both in the picture of Ge and in the legend. It reveals the mutual correspondence between the picture and the legend. To make such comparison possible, the author holds a view that methodological assumptions of the so called art correspondence and semiosphere may become sub-codes, which allow mutual influence and explanation of one sign by the others. Common ground for the two texts (the picture and the legend) may be a dialogue and a mythical approach. From the analysis, the author comes to a conclusion that the crypto-quotation (a hidden quotation) may be perceived as the polyphony of the word and the picture, which, to a certain extent, can be associated with Bakhtin's theory of the polyphony of the word in Dostoyevsky's novels.

Paulina Bogusz-Tessmar, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Вопрос, поставленный в заглавии этой статьи, находящийся в кругу сравнительной компаративистики, создает многочисленные интерпретационные проблемы, связанные с трудностью сопоставления образа и слова из-за невозможности перенесения знаков, так как литература пользуется другим языком, чем живопись¹, и поэтому интерсемиотический перевод, по мнению Э. Кузьмы, исключает возможность их смыслового сравнения². „Интерсемиотическая трансмутация” (термин Якобсона) становится мнимой и, как дальше замечает Кузьма, ее можно свести к реляции интерпретируемости, совпадения

¹ E. Benveniste, *Semiologia języka*, [в:] *Znak, styl i konwencja*, red. M. Głowiński, Warszawa 1977, с. 36; автор считает, что линии и цвета в живописи это не знаки, знак касается только литературы.

² E. Kuźma, *Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem*, [в:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. J. Sławiński, t. LVI, Wrocław 1980, с. 258.

элементов со всеми их разновидностями³. Если с такими проблемами встречается традиционная компаративистика, то трудно говорить о „верифицируемости”. Дополнительным усложнением считаем факт, что картина Ге написана позднее, чем *Братья Карамазовы*, следовательно, ее можно воспринимать как „значимое отсутствие”, как несуществующую цитату. Тем не менее мы считаем, что такое сравнение этих двух произведений вполне возможно. Инспирацией для такого утверждения стала мысль Б. Стемпчинской⁴ о возможности обращения к картине как к потенциально существующему феномену, но материально не выраженному.

На пути преодоления вышеуказанных трудностей мы должны сослаться на такие исследовательские контексты и такие методологические ключи, которыми категории „присутствия” и „отсутствия” могли бы быть обусловлены и функционировать в компаративистике как значимые, выполняя определенные функции.

Возможность таких толкований в некоторой мере нашла свое подтверждение в теории ученых из школы в Тарту (Тезисы рефератов 4-летней школы, посвященных вторичным моделирующим системам), для которых основным тезисом было условие единства, как в области деятельности человека, кодирующего информацию с помощью знаков, так и в сфере отдельных знаковых систем, которые, хотя и имеют свои имманентные структуры, функционируют только в группах, „опираясь друг на друга”. Ни в одной семиотической системе нет такого механизма, который позволил бы ей функционировать в изоляции. Это касается также языка, наиболее объемной семиотической системы, которая, однако, является несамостоятельной⁵. Предлагаемая нами возможность включения друг в друга признаков разных моделирующих систем в область одного текста *Легенды о Великом Инквизиторе* может восприниматься только с перспективы читателя. Связи между знаками, функционирующими в группах, а также подтверждение условия первичности и вторичности моделирующих систем привело, как можно считать, ученых из Тарту к поиску такого понятийного механизма, направленного к универсальной системе, которую Лотман называет семиосферой – структурой первичной (примарной), охватывающей всевозможные неравномерности, неясность иерархии языков и текстов, асинхронность, разнообразие всех элементов семиотического пространства. Это гетерогенная сфера⁶, условием существования которой является диалог, осуществляющийся в различных сферах, начиная с биолого-физиологической по „разговор” национальных культур и великий диалог куль-

³ Там же.

⁴ B. S t e m p c z y ń s k a, *Dostojewski a malarstwo*, Katowice 1980, с. 49.

⁵ M.R. M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979, с. 117.

⁶ B. Ż y ł k o, *Słowo wstępne* do J. Ł o t m a n, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, с. 7–24, [цит. по:] Ю.М. Л о т м а н, *Искусство в ряду моделирующих систем (тезисы к проблеме)*. Труды по знаковым системам, т. III, Тарту 1963, с. 130.

тур Востока и Запада. Правомерным тогда становится рассуждение не только о „взаимной согласованности” данных структур, но и о взаимосоставляющих их свойствах: в данном случае это будет слово и образ (картина), являющиеся диалогической целостностью, отсылающей за пределы текста в эпистемологическую и аксиологическую область. Можно предположить, что определенной, как для творца, так и, шире, для универсума, границей для данной семиосферы, для того, чтобы какой-либо факт стал текстом этой семиосферы, является, как подчеркивает Лотман, уровень приобщения (адаптирования) чужого. На это влияет чувство семиозиса как однородности и индивидуальности, формирующихся в рамках семиосферы данной культурной формации. Для культуры второй половины XIX века в России это был поиск самосознания народа – „духа народа”. Обособленность мира вне данного семиозиса дает возможность восприятия его инородности, а также побуждает к началу диалога с ним. Это происходит тогда, когда говорится о латинизации православия, о религиозном и культурном окцидентализме, который в контакте со славянофилами, а также с почвенниками провоцирует не только к негации, но и к разговору. Можно сказать, что сознание народа и культуры России второй половины XIX века окрепло благодаря созданию воображения об иезуитизме религии и культуры Запада⁷. Уместным будет сослаться на статью Л. Геллера⁸, соответствующую для понимания проблемы и близкую к понятию семиосферы. В ней представлена холистическая перспектива, согласно которой мир человека и природы определяется как один организм, управляемый нелинейной динамикой с отклонениями в сторону хаоса, создающего различные несовпадения с системой, но всегда, в зависимости от инструмента – ключа, употребляемого для возможных толкований этого „организма”, открывающего все новые возможности исследовательского поиска, расширяя тем самым знания о возможностях различных соединений, содержащихся в этом комплексе – организме. Если мы посмотрим на этот организм извне, как на вписанный в глобальную систему культуры текст, не забывая о том, что он является сгустком других сложных текстов⁹, тогда в сопоставлении с интересующими нас текстами – *Легендой о Великом Инквизиторе* и картиной Ге – случайным станет вторжение в литературную систему элементов системы живописного текста. Иначе говоря, организация культурной системы данной семиосферы как динамичной и непредсказуемой, накапливающей эмоции, идеи, стремления и воображения данной эпохи вместе с их проявлениями в форме материальных знаков (произведений), была бы в состоянии, благодаря чувству и гениальности писателя, а также холистичному единству с окружающим миром, с его личной семиосферой, создать такие элементы в тексте,

⁷ A. W a l i c k i, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*, Warszawa 2002, с. 26, 27, 30.

⁸ Л. Г е л л е р, *О комплексной сложности или на пути к экологии литературы*, „Slavic Almanach” 2005, vol. I, с. 2–24.

⁹ J. Ł o t m a n, *Kultura i eksplozja*, указ. соч., с. 119.

которые могли бы быть переводимы на язык картины, т.е. свидетельствовать о вмещаемости картины в литературный текст. *Легенда о Великом Инквизиторе*, рассматриваемая как целостность, может быть тогда потенциальной многообразной конструкцией „текста в тексте”, в то же время реальная, материальная картина же станет ключом для толкования прежнего текста и наоборот – закон осмозы, как следует предполагать, действует в обе стороны.

Б. Стемпчинска этот принцип называет „исключительным случаем”, создающим феномен так называемых „потенциальных произведений” в творчестве Достоевского, выступающих в исключительной форме. Он не вмещается в тип цитаты реальной картины, но, если так можно выразиться, является цитатой несуществующего произведения¹⁰. М. Бахтин, подчеркивая неповторимость творчества Достоевского, черпающего импульсы из разных источников и перерабатывающего их в рамках индивидуальной, личной художественной системы, указывает на такую специфичность наследия Достоевского, которая „знает и понимает” все великие стили европейской литературы XVIII и XIX веков и предугадывает некоторые черты, характерные для искусства XIX и XX веков¹¹.

С точки зрения холистичной онтологии и эпистемологии, религия в состоянии поместить себя в более широкую знаковую систему – т.е. мифологическое мышление, сознание¹². С такой перспективы религия как разновидность мифа, по мнению А. Лосева¹³, воспринимается не только как простая транспозиция темы на картину, но, по отношению к творчеству Достоевского, начинает жить на уровне „мышления образами”; ведь мышление понятиями, реализующееся в языке, не исчерпывает всей мысли, сфера мысли и сфера представлений сплетаются¹⁴. Образ, который влияет на мысль, концепцию или идею (принимаем во внимание неточность такого обобщения), организует художественный мир *Легенды о Великом Инквизиторе*.

Трудно однозначно утверждать, какой тип воображения – понятийно-дискурсивного или образно-эйдетического – доминирует в творчестве Достоевского, одно бесспорно – что текст *Легенды* обрамлен композиционной рамой¹⁵, характерной для живописи и выделяющей *Легенду* из текста *Братьев Карамазовых*. *Легенда* распадается на очередной текст и создает также оче-

¹⁰ B. St e m p c z y ń s k a, указ. соч., с. 49.

¹¹ Там же, с. 28, [цит. по:] М. В а х т и н, *Problemy Poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

¹² L. K o ł a k o w s k i, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, с. 37, 132, 8, 10.

¹³ W. M a n t a j e w s k a, *Mit i archetyp w prozie Andrieja Bielego*, Katowice 2002, с. 14, [цит. по:] А. Л о с е в, *Диалектика мифа*, [в:] *Миф, число, сущность*, Москва 1994, с. 5–262.

¹⁴ W.G. D u r a n d, *Wyobrażenia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, с. 6.

¹⁵ Понятие и его понимание в книге: Ю. Л о т м а н а, *Культура и взрыв*, указ. соч., с. 117–118.

редную раму, существующую уже имманентно в рамках *Легенды* из-за того, что отсылает читателя (а также слушающего Алешу) к конструкции инсценированных или написанных в Европе, а также на Руси легенд: *Хождения Богородицы по мукам* („монастырская поэмка”), *Милосердного суда пресвятой и всемилостивой девы Марии*¹⁶, для которых подкреплением является призываемое в *Легенде о Великом Инквизиторе* исключительное поведение Христа, чудотворца. Мышление образами управляет этим фрагментом, соединяя его с евангелическо-мифическим (библейским) поэтическим воображением, превращая его в целостный универсум „мира культуры, Книги развития человечества (Текста Культуры)”¹⁷, замкнутого в архетипе Иисуса Христа, который становится Богом из-за действий-знаков, которые совершает:

Народ непобедимую силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним. Он молча проходит среди них с тихой улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его, и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. [...] Дети бросают перед ним цветы, поют и вопиют ему: „Осанна!”¹⁸.

Если центральной сюжетной линией считать ситуацию диалога между Инквизитором и Иисусом, тогда сможем наблюдать за расколом понятий и образов, вписанным в исторический дискурс. Это, однако, не обозначает, что сила мифологического мышления уменьшится, хотя ее действие не будет бросаться в глаза, ведь поцелуй Иисуса перенесет только знак из измерения того, что постигаемо зрением, в измерение духовное, но не лишенное смысловых чувств, – „горение поцелуя на сердце”; Иисус, синтез жизни, мистической и физической, действуя в истории человечества (вторая Парузия), указывает на телесные испытания, а не превращается в понятие. Стоит сослаться на мнение Харрингтона, который, полемизируя с „демифологизирующим” Евангелие Бультманом, упрощающим Евангелие до категории экзистенциальной философии, считает, что такой подход ошибочен, поскольку мы можем „говорить о Боге только через аналогию или символически в категориях, унаследованных от природы или человеческого опыта”, поэтому миф „как символическое выражение представляет собой существенную часть образца человеческой речи и мысли и никогда логическое рассуждение не в состоянии его заменить”¹⁹.

Представление Иисуса на картине Ге вписывается в мысль Бульзмана, популярную наравне с мифическим мышлением, а в 10-х гг. XIX столетия

¹⁶ Ф.М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, Минск 1981, с. 281.

¹⁷ Определение В. Паперного, см.: W. P a p i e r n y, *Poetyka stylizacji w twórczości A. Bielego. Przyczynek do problemu Bielego a Gogol*, przeł. A. Jędrzejkiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1980, LXXI, z. 4, с. 187.

¹⁸ Ф.М. Достоевский, указ. соч., с. 283.

¹⁹ W.J. H a r r i n g t o n, *Klucz do Biblii*, przeł. J. Marzędzki, Warszawa 1984, с. 392.

в России обращающуюся к все еще актуальным окциденталистическим тенденциям, являющихся наследием XVIII-вечного рационализма и эмпиризма. Униженный, вошедший в сферу профанума, истощенный, со связанными руками Иисус становится знаком несчастливой судьбы человека, но и, возможно, что неправильных человеческих выборов. „Неразумный еврей”, подстрекатель, или, может, только предлог для политических игр между Понтием и еврейским Синедроном (Кайфашом), безопасный и униженный, с напряжением в глазах и с полуоткрытым ртом, как будто хотел что-то сказать, Иисус стоит в глубокой тени. В живописи, исключая натуральную, в смысле техники, светотень, тень, сияние, свет могут исполнять символическую функцию, традиционно соединяя свет с обновлением, жизнью, творческими преобразованиями, также с божеством и святостью, а тень – с регрессом, ничтожностью, страданием и смертью. Погруженный в тень Иисус умрет телом и душой, вместе со своим человеческим сумасшествием.

Функция света, разливающегося на стороне Пилата, охватывающего его доминирующую над Иисусом фигуру, открывает перед ним пространство, залитое солнцем; в темноте тюрьмы Иисуса блеск находится на стороне Инквизитора, это Инквизитор навещает Иисуса со светильником, но, отходя дальше, придерживается своей идеи, хотя „поцелуй горит на его сердце”. В круг этой метафоры, благодаря Пилату и кардиналу, вводится сеть значений, отсылающих к должности и функции, с ней связанной, и – шире – к представлению о стране и организации общества. Центром, в котором сплетаются принципы, организующие это представление, является „меч Кесаря” – определение, которым пользуется Инквизитор, можно применить к мистичной, утопической концепции власти, господство которой приняло бы характер всемирной объединяющей идеи. Инквизитор осуществлял бы власть, опираясь на воображения и маски – тайну и чудо, созданные для общества и усиливающие власть. И в древних, и в современных тоталитарных системах присутствуют такие деифицирующие приемы (стратегии), в которых вождь (человек) становится богом. Такой прием гарантирует власти авторитет и почтение, а в результате – авторитет и покорность, тем более, что власть становится для других единственным источником жизни: хлеб и игры подавляют другие нужды, а террор и угнетение отнимают желание свободы. Объединение мышления и совместная работа обеспечивают всеобщее счастье²⁰. Пилат бережет хотя бы часть таких же взглядов, когда вводит в святые для евреев места кесарские символы или когда использует святое сокровище для постройки акведука, а также когда подавляет религиозное восстание Самаритан²¹. Инквизитор, в свою очередь, создав такую структуру власти, оживляет будущее империи в более совершенном виде. Инквизитор и Пилат вмещают в себя

²⁰ Н.А. Бердяев, Глава из книги „Новое религиозное сознание и общественность”. Великий Инквизитор, [в:] О Великом Инквизиторе. Достоевский и последующие, под ред. Ю. Селиверстова, Москва 1991, с. 219–243.

²¹ J. Cieciela, *Poncjusz Piłat, prefekt Judei*, Kraków 2003, с. 8.

модель осуществления власти, типичную для Запада, и не важно то, что один из них – исторический персонаж, а другой – вымышленный. По Хомякову, как пишет А. Валицкий, вся история Запада сводится к борьбе двух фальшивых принципов: единства без свободы, воплощенного в Римской церкви, и его симметричной антитезы – свободы без единства, представленной в протестантизме и мещанской цивилизации. Социализм был, с этой точки зрения, диалектическим возвращением к единству без свободы, т.е. светской формой католического единства без насилия²². Достоевский, который отвергал как свободу без единства, так и единство без свободы, понимал эти понятия в духе славянофилов, видя в них последствие отхода от истины Христа, который совершила западная цивилизация, вырастающая из древней римской империи, обожествляющей одиночное „я”. Эту идею в форме Римского папства от кесарства приняла и Католическая церковь. Из этого в свою очередь вытекает борьба мировоззрений и религиозии идеи, как борьба истинной веры в Христа (православие) с римской идеей²³.

Если анализ заглавного вопроса картины Ге понимать как отправную точку для следующих выводов, то проводимый до сих пор ход рассуждений, перенесенный на интересующие нас тексты, должен принять знаковую ценность, подтверждающую целесообразность восприятия этих произведений как вмещающих и проникающих друг друга в общем для них языке мифа, гарантирующего непрерывность культуры в ее вневременной сфере, моделирующей мировоззренческую систему, служащую пониманию мира²⁴.

Заглавием картины Ге является вопрос, заданный Пилатом Иисусу: „Что есть истина?”, высказанный в натуральном языке, но функционирующий как полноценный элемент всего пластического подхода, согласно принципу коллективной семиотично-знаковой „взаимосогласованности”, невозможности действия в изоляции. Если воспользоваться возможностью „смотреть извне”, являющейся привилегией читателя, подсказывающей ему ключ для расшифровки данного кода, то можно предположить, что сердцевиной поэмы Ивана может стать вопрос, заданный Иисусу Инквизитором: „Зачем же Ты пришел нам мешать?” Этот вопрос может функционировать как заглавие вместо вопроса „Что есть истина?”, и в таком случае оба текста, благодаря внутренней диалогичности риторических вопросов, а также из-за дискурсивности, вытекающей из взаимоотношения обоих вопросов в плане холистического понимания или Лотмановской семиосферы, объединяются в некоей точке, центральном, интегрирующем месте, открывая универсальную борьбу человека за правду своего бытия и действия, за преданность себе или трансценденции, за метафизическую и неметафизическую модель существования сознания. Эти вопросы, обсуждаемые в категории взаимозависимости, могут составлять

²² A. W a l i c k i, указ. соч., с. 125.

²³ Там же.

²⁴ K. R o s n e r, *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą*, Kraków 1981, с. 145.

друг для друга симметричное дополнение, семантическую способность заключаться друг в друге, поскольку по аналогичному принципу совместных точек вмещаются семантические значения персонажей, начинающих этот диалог. Слово „инквизитор”, на латинском языке: *inquirō* – исследовать, обозначает стремление к каким-либо знаниям, задавая изнурительные вопросы. Это название связано с должностью, а не с конкретным человеком. Понтий Пилат это исторический персонаж, римский префект в Иудее. Здесь можно заметить, что слово „Пилат” обозначает *оснащенный копьем*²⁵, но в общем сознании Пилата называют прокурором, т.е. не в соответствии с действительностью. Слияние обоих слов может, однако, быть оправдано фактом, что осуществление власти, связанное со значением имени, сводилось к допрашиванию подозреваемых людей, их обвинению и приговору. Таким образом, первый и второй персонажи превращаются в универсальный знак, в „человека по должности спрашивающего”, обвиняющего, и шире – в метафизическом пространстве – в разумное человечество, сознание которого имеет право спрашивать трансценденцию, Бога, чтобы обвинять.

„Зачем же Ты пришел нам мешать?” Если мы представим, что этот вопрос задает Понтий, а не Великий Инквизитор, то эти слова будут обозначать сознание, что появление предполагаемого еврейского короля на территории римской провинции угрожает ее *status quo*, угрожает также ее префекту. Трансгрессия евангелического текста в значащий контекст сцены на картине, вместе с его заглавным вопросом, обнаруживает, что Пилат был бы расположен видеть правду (истину) в мифе власти божественного Кесаря, гарантирующей порядок, ясность правления провинцией, покой и безопасность, не говоря уже о более низменных выгодах, чем сочетать эту власть с теологическим понятием, связанным с безусловной реальностью²⁶.

С другой стороны, вопрос „Что есть истина?”, заданный Инквизитором, отнесенный к контексту одностороннего диалога, может стать оправданием целенаправленности его действий и целенаправленности созданного им мировоззрения. Вопрос может также выражать триумф после разочарований первой Парузией, что именно Инквизитору история обязана за новое счастливое будущее. В первом и во втором случае, через инверсию или в прямом подходе, можно наблюдать появление общего пункта, который охватывает: концентрацию мышления собеседников на своих собственных убеждениях, собственных, по-человечески понимаемых правдах, беспокойство, вызванное сознанием, что появление Иисуса на земле разрушит миропорядок, опираю-

²⁵ *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994, с. 962.

²⁶ Основой такого понимания может послужить диалог между Пилатом и Иисусом: „Ты царь иудейский?”, „Царство мое не от мира сего”, „Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине. Всякий, кто от истины, слушает гласа моего”, „Что есть истина” (Ин 18, 33–38), [в:] *Библия*, Москва 2004.

щийся на рациональные, условные, хотя и искусственные принципы. Как иронизирует Л. Колаковски, ссылаясь на известный рекламный лозунг, „искусственная нога лучше, чем настоящая”²⁷.

Идеальный порядок, созданный человеком, не должен оставлять места для неожиданностей – должен быть сказуемым и законченным. Таким образом, светский миф может легко заменить непредвиденность или нелогичность Божьего действия, открываемого в религиозном мифе начала (запрет срывать один из фруктов в раю можно понимать как внушение Бога, допускающее выявление вольной воли человека)²⁸. Власть божественного Кесаря, представителем которого является Пилат и божественная власть Инквизитора как дополняющее разделение, отсылает к возможности манипулировать религиозными мифами во имя каких-либо принципов практического разума, доминанции власти, справедливости и т.п., а также к пониманию их на светский лад, ведь, однако, эта возможность может быть уходом от мифического мышления или мифического сознания вообще, в том смысле, как понимает это Колаковски, говоря о мифе разума, как о всегда „очищающем от отчаяния случайности существования”.

Картина Ге и *Легенда о Великом Инквизиторе* вводят финал первой и второй Парузии со знаковой параллельностью образов конца второй Парузии, как периферийный скандал, которому сопутствует непринятие Христа людьми. Если уход Иисуса в позоре является результатом Его прихода, тоже периферийного, не в блеске величества и мощи, и поэтому не в соответствии с тем, что пишет Евангелие, но также скандального, то в целом это указывает на использование времени и мифического пространства, создавая вместо линейного времени изображение о цикличном времени, конструируя для обоих текстов раму, ограниченную началом и концом.

Достоевский, как известно, не любил ограничений, даже окончание второй Парузии оставил открытым, более того, весь текст *Легенды* поместил в главе *Pro u contra*. Поцелуй Иисуса горит на сердце Инквизитора, несмотря на то, что он не изменил способа мышления и не принял иерофанию (объявляющийся сакрум, как считает Элиаде)²⁹. Достоевский разрывает эту закрытость, ведя к реализации личной (субъективной) разновидности мифа, являющегося элементом первоначальной структуры человеческой психики. Таким образом, писатель снимает маску с опытно-спекулятивной действительности человеческого разума, указывая на духовный мир, как на присутствующий в жизни человека и открывающий на принципы внутреннего опыта, трансценденции религиозного мифа (Иисуса).

²⁷ L. K o ł a k o w s k i, указ. соч., с. 93.

²⁸ R. S a f r a n s k i, *Zło, dramat wolności*, przeł. I. Kania, Warszawa 1999, с. 13–22.

²⁹ M. E l i a d e, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1998, с. 18.

Термин „криптоцитата”, применяемый в этой статье, не является научным, он был создан и адаптирован для презентации проблемы и ее анализа. Этот термин относится, как подсказывает его значение, к скрытому, замаскированному содержанию, а в этом конкретном случае – к скрытым в тексте *Легенды о Великом Инквизиторе* кодам (знакам, связям), а также к способам их выражения в живописном произведении Ге, где они функционируют как потенциальные, не выраженные, но осмысливаемые знаки. Предварительным условием этой возможности является трактовка *Легенды* как автономной единицы на фоне *Братьев Карамазовых*. Аналогичное понимание можно найти у Соловьева в его *Короткой повести об Антихристе*³⁰.

Таким образом, наша статья может служить эскизом методологического подхода к существованию так называемой согласованности искусств и, кроме того, к принятию семиосферы как субкода, организующего и оправдывающего возможность впитывания, проникания, двухстороннего объяснения одних знаков другими, универсальной сети многих связей, сгустков. Создается своего рода Культурный Текст, облегчающий дешифрацию (декодирование) знаков – слова и образа. В упомянутых выше произведениях это, в свою очередь, позволило найти общий для них ключ. Было принято и по мере возможности доказано, что диалог и мифическое мировоззрение могут выполнять функцию дешифрации знаков. Диалог динамизирует текст на разных уровнях его структуры: внутреннем (между героями) и внешнем (между писателем и читателем); также в области типичных для эпохи „проклятых проблем”; а мифическое мировоззрение, обладающее вневременным характером, универсализирует эти вопросы и „объясняет”, вводя различия в смысловой части обоих текстов. Кроме того, поскольку говорится о текстах, принадлежащих к двум разным видам искусства, они должны совпадать в образно-понятийном смысле. Это понимается уже в методологическом ключе. Из наших рассуждений вытекает понимание криптоцитаты как полифонии слова и образа, что могло бы совпадать с теорией Бахтина, касающейся полифонии слова в художественном мире Достоевского. Эту статью можно считать попыткой применения теории семиосферы и холизма в литературных компаративистских исследованиях, но на ограниченном, не вполне разработанном уровне, открывающем, однако, путь для дальнейших размышлений.

³⁰ A. Walicki, указ. соч., с. 238.