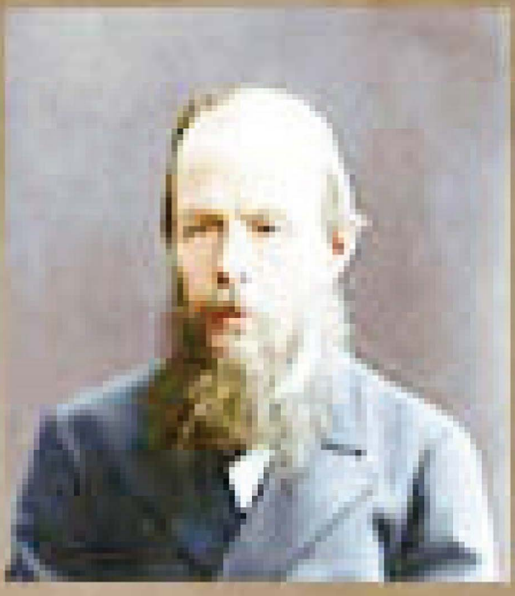


Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В.Я. БРЮСОВА
ЦЕНТР РУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА НАН РА
РОССИЙСКИЙ НОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГИМАНИТАРНЫХ НАУК (МГПУ)

К 200-летию со дня рождения
Ф.М. Достоевского

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной
научно-практической конференции
11-14 октября

ЕРЕВАН – 2021

УДК 821.161.1.0
ВВК 83.3.(2=411.2)
Д706

Печатается по решению Ученого совета института литературы им. М. Абегяна НАН РА

Главный редактор:

М.Д. Амирханян -Доктор филологических наук, профессор Ергосуниверситета им. В. Я Брюсова. Почетный профессор РосНОУ

Д706 Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ: Материалы международной научно-практической конференции 12-14 октября/Гл. Ред.: М.Д. Амирханян. – Ер.: Копи Принт, 2021.- 484с.

Редакционная коллегия:

Иванова О.Ю. – канд. культурологии, доц. РосНОУ; **Подчиненов А.В.** – канд. филол. наук, доцент, Уральский Федерельный университет; **Калашников С.Б** – канд. филол. наук, доцент ИГН МГПУ; **Мадоян В.В.** – д-р филол наук, проф., Национальный университет архитектуры и строительства Армении; **Кибалник С.А.** – д-р. филол. наук, Институт русской литературы РАН; **Колышева Е.Ю.** – канд. филол. наук, доцент МГПУ; **Мелкумян М.И.** – старший преподаватель ЕГУ.

В книгу включены материалы 18-ой Международной научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского. В публикациях отображено многогранное творчество Ф.М. Достоевского. В издание помещены разработки исследователей учебных и научных центров России, Словакии, Грузии, Армении, Италии, Индии.

Редакция не всегда согласна с включенными в книгу материалами, как содержательно, так и в оформлении и трактовке проблемы. Поэтому статьи публикуются в авторской версии.

ISBN 978-9939-875-60-6

© М.Д. Амирханян

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

К 200-летию со дня рождения великого русского писателя, классика мировой литературы Ф.М. Достоевского в октябре 2021 прошла Международная научно-практическая конференция из серии “Русские классики: русская и национальные литературы”. Это уже 18-ая конференция из этой серии, для участия в которой поступило более 50 заявок из вузов и научных центров более 40 городов России и 17 стран ближнего и дальнего зарубежья, в том числе из Армении и Арцаха.

По установившейся традиции к открытию конференции была издана коллективная монография докладов всех участников конференции. Примечательным этих конференций является то, что творчество русских классиков, в том числе и творчество Ф.М Достоевского, исследуется единовременно большой группой ученых, в отличии от индивидуальных публикаций в разное время статей и монографий. Эта традиция исследования русской литературы сохраняется у нас уже многие годы. Она удобна для читателя тем, что огромный пласт материала о многогранном творчестве того или иного классика русской литературы прослушанный на одной конференции, опубликован в одной книге. В этом одно из привлекательных черт для исследователя. И не случайно, что профессор из Оренбурга О.М. Скибина, как-то сказала: “Сборник этих публикаций не энциклопедия, но богатый справочный материал”.

Научный уровень опубликованных в коллективной монографии докладов высок, он важен разнообразием поднятых жизненных проблем русской действительности, а также тем, что русское достоевсковедение расширяет свои географические горизонты и еще раз получает интернациональное признание в Ереване - уже в другой общественной формации, что безусловно, весьма и весьма

одобрительно и справедливо в наше неспокойное историческое время, в годину мирового Covid-19.

Изданная к началу работы конференции коллективная монография по Ф.М. Достоевскому, свидетельствует о большом интересе к русской литературе в Армении, в которой впервые не только затрагиваются и исследуются созвучные армянской действительности проблемы, но и расширяется исторически важное ее влияние.

Материалы конференции по Ф.М. Достоевскому, как и все материалы предыдущих аналогичных 17 конференций по классике русской литературы оцифрованы и размещены в электронном архиве Уральского федерального университета (Екатеринбург) https://elar.urfu.ru/.

Конференция по Ф.М. Достоевскому, несмотря на пандемию Covid-19, вызвала большую активность и редкую заинтересованность. Мы сердечно благодарим участников конференции по Ф.М. Достоевскому, как и предыдущих конференций за достойный вклад своей лепты в русское литературоведение, разрабатываемое в Армении.

В заключении к сказанному добавим, что творчество Ф. М. Достоевского своей проблематичностью глубоко созвучно армянской действительности и дорого армянскому читателю.

М.Д. Амирханян
Доктор филологических наук, профессор
Почетный профессор РосНОУ

ЯЗЫКОВОЙ ПОРТРЕТ КНЯЗЯ МЫШКИНА И Р.РАСКОЛЬНИКОВА В РОМАНАХ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

АГАПОВА Г.Х.
Кандидат педагогических наук
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный педагогический университет» (г. Оренбург)

Невозможно не согласиться с Стефаном Цвейгом, писавшим, что «трудное и ответственное дело – достойными словами писать о Федоре Михайловиче Достоевском и его значении для нашего внутреннего мира, ибо мощь этого неповторимого человека требуют новых мерок. Но как крут, как труден спуск в лабиринт сердца этого гиганта! Могущественное в своем просторе, пугающее своей ширью, это неповторимое создание становится тем таинственнее, чем больше мы стараемся проникнуть из его беспредельной шири в его беспредельную глубь. Ибо везде оно насыщено тайной» [3, с.62-63].

Действительно, Федор Михайловский Достоевский – явление сложное, противоречивое, не поддающееся однолинейным определениям, великий художник и мыслитель, вокруг наследия которого идет борьба, не прекращающаяся уже более ста лет. Борьба «за» и «против» Достоевского, писателя, бесстрашно поднимавшего самые больные вопросы социального, духовного, нравственного развития человечества и, в первую очередь, – развития русского народа, России [1, с.3].

Достоевского как художника встретили в свое время в штыки и пренебрежительно относились к искусству его весьма долго (Н.А. Добролюбов об «Униженных и оскорбленных», М.А. Антонович о «Братьях Карамазовых», Л. Н. Толстой о стиле «Братьев Карамазовых», А.В. Луначарский) [1, с.260-261]. Однако какой крутой перелом произошел в то время, когда стали специально изучать стиль Достоевского: В.В.

Виноградов – в плане оригинальности языка ранних его произведений, Л.П. Гроссман – открывая в структуре романов и связи с прошлым, и необычайную их силу и новизну. Высокой художественной силе творчества Достоевского посвящены монографии Г.М. Фридлендера, В.Я. Кирпотина; Достоевскому как огромному художнику, самобытному мастеру поэтического слова – исследования Г.И.Чулкова, М.М.Бахтина, Я.О. Зунделовича, Н.М.Чиркова, Ф.И. Евнина и др. [1, с.262].

Творчество Ф.М. Достоевского заметно отличается от творчества тех реалистов, что воспроизводили жизнь в ее бытовом обличье. Произведения Федора Михайловича – это романы чувств и идей. Действие в них развивается со стремительным драматизмом и таит в себе взрывное напряжение. Его герои, как правило, занимают различные и нередко несовместимые жизненные позиции, и содержание произведения раскрывается в борьбе их идей, взглядов, настроений, которую писатель доводит до крайней остроты.

С Достоевским в мировую литературу вошел особый способ художественной объективизации жизни, ориентирующейся в первую очередь на психологию героев.

Если задуматься над такими центральными персонажами его произведений, как Раскольников, Дмитрий Карамазов и другие, то можно сказать, что в них воплощен один кардинальный для их автора вопрос: способна ли личность, живущая сложной и яркой духовной жизнью, осознавшая острейшие противоречия действительности и противоречия своего собственного «я», своих мыслей и чувств, стремлений и инстинктов, сумеет ли такая личность жить и действовать вместе со всеми, творить добро, думать о «ближних» и «дальних», заботиться обо всех, помогать им, жертвовать своими интересами, собою ради них [1, с.27-28]?

Федор Михайлович Достоевский – великий философ, психолог, мастер слова. Недаром Стефан Цвейг называл его «психологом из психологов» [3], так как каждое из

произведений Достоевского – это свой мир страстей, идей, человеческих драм и характеров. С его страниц сошли и утвердились в сознании читателей образы его героев, которые при всей своей конкретности стали олицетворениями – и тех, кто несет в себе идеи чистого разума, и тех, кто колеблется межу «идеалом Содомским и идеалом Мадонны», и тех, кто является жертвами общественной несправедливости.

Целью нашей работы является краткое рассмотрение языковых портретов, созданных Ф.М.Достоевским на страницах романов «Идиот» и «Преступление и наказание» – князя Мышкина и Раскольникова.

Под *языковым паспортом* мы понимаем ту информацию, которую человек бессознательно сообщает о себе, когда говорит. Уровень общей культуры человека и воспитанности человека раскрывается не только в содержании речи, но и в манере говорить, голосе, общем стиле общения.

Языковой портрет составляется из речевого поведения человека, которое у каждого уникально, поскольку представляет собой сочетание его индивидуальности и качеств, составляющих основу речевой культуры человека, является зеркальным отражением психологических свойств. Поэтому и особенности речевого поведения определяют многие черты характера [4, с.5].

Персонажи Достоевского обладает каждый своим речевым складом. Достаточно сопоставить литературность речи Ивана Карамазова, непосредственную, порой угловатую эмоциональность Дмитрия и говорок себе на уме Смердякова. Однако общим для них является стремление выразить через свою речь не только свою мысль, но и всю амплитуду и противоречия своих чувств и влечений, не исключая самые глубокие инстинкты и хитроумные капризы ума и настроений.

В центре произведений Ф.М. Достоевского стоит не столько судьба человека, сколько его сознание, обращенное прежде всего на него самого, и в особенности на его интеллектуальный, духовный склад. Мыслить стало для

героев Достоевского привычкой, повседневностью. Они привыкли познавать себя и придают поэтому процессу мышления обыденную, разговорную форму, которая еще больше оттеняет внутреннее духовное напряжение. Они недоговаривают, спотыкаются в своей речи, нередко приобретающей неуклюжий, тяжелый, даже судорожный характер, пренебрегают всякой отточенностью формулировок, часто противоречат себе, вовсе не стремятся к логической последовательности, постоянно колеблются, сомневаются.

В искусстве портрета у Достоевского постоянно преобладает ритм, резко и индивидуально окрашенный, задающий основной тон философии образа. Судорожно напряженное движение в авторской речи, созвучное речи персонажей, составляет в творчестве Достоевского стилистическую доминанту. И в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте» немало сцен, построенных на данном мотиве. «Подросток» начат в данном ключе: «*Не утерпев…». И дальше: «Я полетел…я почти бежал…», «вдруг вскочить с места и кинуться*…». Однако такое нагнетение образов не исчерпывает стиля романов Достоевского. Его повествователи зачастую берут спокойный, эпический, летописный, обстоятельный тон. Не только каждый персонаж говорит по-своему, и звук голоса у каждого – свой, но и повествовательный слог применяется к каждому персонажу, соблюдает его музыкальный тон. Так, в романе «Идиот» диалог и монолог героя пронизаны ясно выраженным авторским отношением к ним. Так же как портретным оказывается самый стиль повествования о персонаже, так же звук человеческого голоса, слышимый со страниц романа, наделен проникновенной изобразительной силой. В ритме, в мелодии, в степени чистоты звука, в эмоциональной и интеллектуальной окраске добавлено к индивидуальной манере говорить и еще нечто, прямо идущее от философии образа. Голос Мышкина приветлив, чрезмерно деликатен, он говорит с детской готовностью быть послушным. Он еще не

сказал ничего особенного, но в том, *как* он произнес самые житейские слова, *как* эти слова подействовали на лакея, – полное обнаружение его личности: «*О, я ведь не в этой комнате просил, я ведь знаю; а я бы вышел куда-нибудь, где бы вы указали…»* [2]. Эти реплики, незначительные по содержанию, вмещают эмбрионально все последующее в романе – до окончательной катастрофы: голос Мышкина, нежно отзывчивый и кроткий, отзвук на чужое страдание, будет пробивать забронированные души. И в этой исходной сцене: «*как ни крепился лакей, а невозможно было не поддержать такой учтивый и вежливый разговор».* Голос же Епанчина является, напротив, контрастным: холодно-ироническим, уверенно-официальным.

В «Идиоте» писатель в лице князя Мышкина создал образ от природы невинного человека, которого и сопоставляет с Христом и жизнь которого представляет собой попытку осуществления «теории практического христианства». Князь выступает на страницах романа как персонаж среди других, и как обозреватель русской действительности пореформенных лет [1, с.71]. В языковом портрете князя Мышкина Достоевский мастерски передал читателям свое видение человека, руководящегося именно христианскими идеалами и даже воплощающего их и в самой личности.

Внутренняя хронология романа «Преступление и наказание» ведется от приведенного первого монолога Раскольникова, вводящего в курс переживаний героя по поводу неизвестного читателю очень серьезного и важного дела.

«*На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – подумал он со странной улыбкой. – Гм… да… все в руках человека, и все-то он мимо носу проносит единственно от одной только трудности… Это уж аксиома… Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше*

боятся… а впрочем, я слишком много болтаю. Оттого и ничего не делаю, что болтаю» [2]. Данный внутренний монолог сообщает о колебаниях героя, оценке целесообразности задуманного действия героем романа – Раскольников спорит с самим собой.

С самого начала автор показывает раздвоение главного героя, используя целый ряд стилистических приемов: неблагообразие слога Раскольникова, дисгармонию его синтаксиса, раздражающую прерывистость речи. Здесь информативный речевой жанр несет в себе полнейшую предметно-смысловую исчерпанность, характеризующую героя как колеблющегося мечтателя. Родион Раскольников сначала «мечтатель» и уже потом «деятель», в том смысле, что действия его предопределены его мечтой о себе и мире – «*я знал, что так будет*», «*я предчувствовал*» постоянно повторяет он и, кажется, зная все о себе, оттесняет автора, в своих монологах сочиняя роман о самом себе.

Описание внутреннего состояния, внутренний портрет часто создается через внешние проявления, сопутствующие монологу: жесты, мимика, фразы – происходит психологизация внешних проявлений человека. «*- Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц – поспешил пробормотать молодой человек с полупоклоном, вспомнив, что надо быть любезнее».* «*Это нелепость*! – *прибавил он решительно. – И неужели такой ужас мог прийти мне в голову*?» [2].

Внутренние монологи Раскольникова содержат сообщения, восклицания, отрицания. Монолог эмоционален, поэтому помогает лучше понять героя, объяснить те или иные его поступки, слова. Часто встречаются вопросительные и восклицательные предложения:

«*Не бывать? А что ты сделаешь, чтобы этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать, в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить,*

когда кончишь курс и место достанешь? Слышали мы это, да ведь это буки, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обучаешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пансион да под господ Свидригайловых под заклад достаются!» [2].

В Раскольникове все время происходит внутренняя борьба, - он отрицает мир, в котором человеку «*некуда больше идти*», не принимает такую жизнь, но в то же время готов ее оправдать, готов «согласиться», принять мир.

Мысли героя так же противоречивы, как и его поступки, постепенность и логичность переходов в них отсутствует. Приведем пример еще одного объемного внутреннего монолога Раскольникова. Речь идет о решении Дунечки - выйти за Лужина: «*Ясно, что тут никто иной, как Родион Раскольников, в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить; пожалуй, богачом впоследствии будет, почетным, уважаемым, а может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы такой дочерью не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! ....Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали, не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!»* [2]. Приведенный диалогизированный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нем двуголосые (в каждом из них происходит спор двух голосов). В последних словах («*Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец*!» и т.д.) звучит голос матери с ее любовью, нежностью и одновременно голос Раскольникова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви.

В языковом портрете Раскольникова воплощен образ радикала, бунтаря, сделавшего ложные выводы из верных предпосылок о несовершенстве мира и воплотившего в жизнь свою бесчеловечную теорию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский - художник и мыслитель: Сборник статей / Ред. коллегия: ... К. Н. Ломунов (отв. ред.) и др.; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - Москва: Худож. лит., 1972. - 687 с.
2. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15-ти томах. - Л.: Наука, 1988.
3. Цвейг С. Три мастера: Бальзак, Диккенс, Достоевский; Триумф и трагедия Эразма Роттердамского: пер. с нем. – М.: Республика, 1992.- 286 с.
4. Шпомер, Е.А. Коммуникативные неудачи в диалогическом общении в соотнесенности с коммуникативными законами и типами языковой личности: дис. … канд.филол. наук: 10.02.04 / Шпомер Екатерина Андреевна, - Абакан, 2011 - 309с.

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДЕ РАССКАЗОВ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО НА АРМЯНСКИЙ ЯЗЫК

АТАНЕСЯН А.С.
Кандидат филологических наук, доцент ЕГУ

ХОДЖОЯН Ю.М.
Кандидат филологических наук, доцент ЕГУ

Переводы произведений такого гиганта мировой литературы как Ф.М.Достоевский на армянский язык всегда вызывали большой интерес в среде передовой армянской общественности. Представители разных поколений известных армянских писателей - Ов.Туманян, Ав.Исаакян, А.Ширванзаде, Нар-Дос, Е.Чаренц были прекрасно знакомы с творчеством Ф.Достоевского, ими же были осуществлены и некоторые переводы произведений этого большого мастера психологической прозы.

В данной статье нами рассматривается ряд переводческих проблем на материале армянских переводов рассказов Ф.М.Достоевского “Честный вор” и “ Скверный анекдот”. Примечательно, что в 2015 году в Ереване была издана книга рассказов Ф.Достоевского в переводах на армянский язык Алексана Мехакяна, куда вошли такие произведения автора как “Честный вор”, “Елка и свадьба”, “Скверный анекдот”, “Чужая жена и муж под кроватью”, “Маленький герой” и др.

“Честный вор” Ф.Достоевского впервые был опубликован в 1848г. в журнале “Отечественные записки” под общим заглавием “Рассказы бывалого человека” (Из записок неизвестного). Как замечают исследователи творчества Ф.Достоевского, рассказ должен был стать одним из трех произведений (“Отставной”, “Домовой”, Честный вор”), объединенных личностью рассказчика Астафия Ивановича. Известно, что замысел “Домового” осуществлен не был. По словам друга писателя, С.Яновского, “у героя рассказа Астафия Ивановича существовал реальный прототип – отставной унтер-офицер Естафий”, проживавший в качестве слуги у

Ф.Достоевских. (См. Примечания к рассказу “Честный вор”, Собр.соч в 15-ти т-х, Ленинград, “Наука”, 1988, т.2) В критике нередко подчеркивалось, что образ Емельяна Ильича, второго героя рассказа из народа, был намечен Ф.Достоевским уже в “Бедных людях”. Будучи беспробудным пьяницей, “пропащим человеком”, Емельян и оказывается тем самым “честным вором”, укравшим и пропившим “рейтузы”, заказанные для пошива Астафию Ивановичу неким помещиком. Однако угрызения совести не дают покоя Емеле: этот “пьянчужка” и “забулдыга” умирает от осознания своей вины и раскаяния. В образе Емели отразились абсолютная бесприютность, неустроенность в мире, стремление к покаянию за содеянный грех, а также черты, близкие к юродству. На протяжении всего рассказа Астафий пытается спасти несчастного страдальца, вернуть его на путь истины…

П.Анненков в статье “Заметки о русской литературе 1848 года” с большим вниманием отнесся к идее Ф.Достоевского,– “заставить” в рассказе “Честный вор” “говорить человека недалекого, но которому превосходное сердце заменяет ум и образование”. (1) Все высказывания Астафия Ивановича ярко отражают народное языковое мышление, живая народная речь героя высвечивает все оттенки его эмоционального состояния…

Нами исследуются два перевода рассказа “Честный вор” – наиболее ранний, 1904года, опубликованный в Тифлисе, в издательстве Г.Галстяна с указанием инициалов переводчика – Н.Ч., а также перевод, осуществленный Алексаном Мехакяном (См. Ф.Достоевский. Рассказы (на арм.яз.) в переводах А.Мехакяна. Изд. “Букинист”, 2015г.) Передача колорита речи Астафия Ивановича (героя-рассказчика) представляет собой достаточно сложную переводческую проблему. Повествовательная манера Астафия Ивановича характеризуется преобладанием разговорной лексики (им часто используются художественные приемы и средства народно-поэтического творчества, просторечные, грубопросторечные слова, бранная лексика и т.д.)

Передача просторечий – одна из особенно сложных в практическом и теоретическом отношении проблем перевода. “Хотя и в практических поисках переводчиков и в теоретических соображениях по этому поводу особый упор делается на лексику, - пишет А.Федоров, - все же сохраняют свое значение, хотя бы и подчиненное, также и грамматические средства, способные отразить в переводе окраску просторечия.., синтаксические сдвиги и т.п.” Решение подобной проблемы “предполагает тем более внимательный учет взаимодействия всех сторон языка, так или иначе, способных отразить стилистическое своеобразие оригинала”, - заключал А.Федоров. (7:319)

Следует заметить, что в переводе А.Мехакяна речь Астафия Ивановича зачастую звучит достаточно гладко, просторечные слова, искаженные героем фразеологические обороты и выражения нередко передаются с помощью общелитературной лексики.

В рассказе есть фрагмент о необычной краже при свидетелях хозяйской бекеши неким чужаком, вошедшим в квартиру под видом получения информации о чиновнике Александрове. Вот диалог между хозяином квартиры и неизвестным:

-Чего тебе?

-Чиновника Александрова; здесь живет?

-Такого нет, братец, прощай.

-Как же, дворник сказал, что здесь,- проговорил посетитель, осторожно ретируясь к дверям.

-Убирайся, убирайся, братец; пошел. (2:131)

Реакция хозяина, поначалу благосклонная к неизвестному (“братец”, “прощай”) постепенно меняется из-за настойчивости посетителя, становясь резкой, грубой (“убирайся”, “пошел”) В переводе А.Мехакяна хозяин в достаточно культурной форме, не выражающей особого возмущения, говорит: “Հեռացի՛ր, ախպերացու, հեռացի՛ր, գնա՛ ” (10:62), что дословно означает: “удались”, “уходи”, “иди”. На наш взгляд, переводчик вполне

мог использовать более резкую, заниженную разговорную лексику…

В характеристике Астафия Ивановича Ф.Достоевский использует такие слова как “кропотун и хлопотун”. “Кропотун” – “кропотливый человек, усердный, старательный до мелочей, но медлительный”. “Хлопотун” от слов “хлопотать” (заниматься чем-нибудь усердно, находясь в движении, переходя от одного к другому”) и “хлопоты (длительные занятия чем-нибудь, с многочисленными заботами” (См. С.И.Ожегов. Словарь русского языка. М., 1986) В переводе А.Мехакяна Астафий Иванович предстает “медлительным”, “неповоротливым” (“դանդաղկոտ”), а также “легко теряющемся, неуверенным” (“իրեն կորցնող”). Заметим, разговорные слова “кропотун” и “хлопотун” переданы общелитературной лексикой и при этом – не самыми близкими по значению синонимами.

К слову, не удалось дать точной характеристики Астафия Ивановича (“кропотун”, “хлопотун”) и переводчику нач.20 века: в переводе Н.Ч. он показан “необыкновенно заботливым” (“չափազանց հոգատար”) и в то же самое время “мелочным” (“մանրաշահ”).

Разговорное слово “помеха”, несколько раз повторенное Астафием Ивановичем, размышляющим: стоит ли оставлять при себе Емелю (Емельяна Ильича) – “пьянчужку”, “потаскуна”, “тунеядца”, “пропащего человека”- на армянском языке вновь передается литературной формой: “не помешает” -“չի խանգարելու” (10:65) У Достоевского читаем: “Я тут, сударь, сел да начал раздумывать: что ж он, скитающийся человек, много ли помехи мне сделает? И вышло, по раздумье, что немного будет стоить помеха”. (2:133) Как видим, героем используются на собственный лад переиначенные разговорные формы: “много ли помехи мне сделает?”, “немного будет стоить помеха”. Отметим, что в переводе Н.Ч. (от 1904г.) также слово “помеха” передано литературным синонимом - “преграда”, “препятствие” (“արգելք”).

Часты отходы в речи Астафия Ивановича от литературно-языковой нормы. Передавая сложное психологическое состояние Емельяна, герой замечает: “Смотрю: день не пьет, другой не пьет, третий – хмельного в рот не берет, осовел совсем, индо жалко, сидит подгорюнившись” (2:137). Обратим внимание на просторечное слово “осовел”. А.Мехакян использует в переводе адекватное русскому разговорное слово “շշմել է” (полный синоним), т.е. “опешил”, “обалдел”; переводчик нач. 20 века предлагает иное решение: он обращается к диалектному выражению (“բոլորովին բայղուշ է կտրել”) (8:24) , что означает дословно: “прикинулся совой”, а в переносном смысле “зловещий”, “мрачный”, “приносящий беду”. При точности перевода А.Мехакяна, на наш взгляд, второй вариант наиболее точно соответствует психологической атмосфере рассказа: состояние “осовения”, “оцепенения”, “зловещего бездействия” предшествовало разыгравшейся позже психологической драме (гибели персонажа).

К словам, несущим дополнительную экспрессивную окраску, к экспрессивно-оценочной лексике относится слово “горемыка”. (Так, Астафий Иванович, переживая о судьбе Емельяна, причитал: “Что я сделал над ним? Думаю. Запугал я его. Ну, куда он пошел теперь, горемыка? Пропадет, пожалуй, господи бог мой”. (2:136) Слово “горемыка” (“несчастный”, “страдалец”, “злополучный” (См. С.И.Ожегов. Словарь русского языка. М., 1986) выражает явно сочувственное отношение Астафия Ивановича к Емельяну, беспокойство за него и в какой-то степени раскаяние из-за своей твердости в общении с ним, правда связанной с желанием спасти героя. Слово “горемыка” Мехакяном передается фразеологизмом “божья кара” - “աստծու պատիժը”, который несет скорее негативный оттенок, связанный в какой-то степени и с раздражением говорящего, а также с подспудным намеком на наказание свыше, наказание, которое обязательно должно настигнуть человека, намек на

возмездие. (См. Հայերեն դարձվածքների բառարան։мКазм.՝ Մ.Նիկողոսյան.Եր.: “ՄՀՄ Գարուն”, 2010)

А.Мехакяном используется общеупотребительная (литературная) лексика при переводе целого ряда разговорных слов и выражений: “поджидает” (“սպասում է”- “ждет”); “воротился” (“տուն եմ դառնում” - “вернулся”, “возвратился”); “воздержу” (“փրկեմ” - “спасу”); “погуляет маленько” (“մի քիչ էլ ման գա” - “погуляет немного”); “попокоюсь себе” (“հանգիստ կապրեմ” - “спокойно буду жить”); “зло пробирает” (“խեղդվում եմ զայրույթից” - “задыхаюсь от гнева, возмущения, негодования); “в сердце ввожу понапрасну” (“սրտնեղություն պատճառել զուր տեղը” - “доставляю огорчение, причиняю досаду”).

Астафий в рассказе Ф.Достоевского заговорил как мог – нескладно, грубо, часто используя лексику, отражающую народно-поэтическое мышление (например, это слова с синонимическими или тавтологическими повторами: “с беды-грусти”, “жду-пожду”, “житье-бытье”, “пропил-прогулял ты головушку”, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, передающие сочувственное отношение Астафия Ивановича к Емельяну – “головушка”, “бороденка”, “голосенок”, “ветошка”, “слезинка” и т.д. Из-за отсутствия соответствующих форм в армянском языке слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами передаются как “голова”, “душа”, “борода” и т.д.; переводчик (А.Мехакян) как правило, не прибегает к использованию дополнительных лексических средств или иным языковым приемам…

При всем вышесказанном в переводе А.Мехакяна можно выделить целый ряд удачных переводческих решений, отражающих стилистическое своеобразие оригинального текста. Удачно переданы разговорные фразы: “по сердцу скребнуло” (“սրտիս վրայով ոնց որ քերոց քաշեն”) - использовано выражение в дословном переводе означающее “скаблить по сердцу”; “куда бы им, шельмам, сгинуть” - о потерянных

“рейтузах” (в переводе звучит как “ուր պիտի կորած լինի սատանի տարածը”), здесь обыгрывается выражение “черт знает где”; “али куплева, парень, нет у тебя” (куплево-устаревшее слово, т.е.деньги) - в переводе читаем: “կամ տալիք-առնելիքդ է պրծել”: в армянской фразе появляется дополнительная игра разговорных форм: “տալիք” “առնելիք”; “энтого не брал” (“էնիքը վերցրած չկամ-ս”): в переводе также используется слово с фонетическим и грамматическим нарушением и т.д.

Просторечные слова в переводе А.Мехакяна носят в общем более сглаженный характер, а язык Астафия Ивановича в большей степени, чем в оригинале, книжно-правилен.

В переводе от 1904 г. обнаруживается отчетливое стремление к использованию форм слов, несущих упрощенные, сниженные, грубоватые оценочно-экспрессивные оттенки. “Совал”, “примигивался”, “помусолит”, “посучит” - слова, которыми описывалось желание Емельяна вдеть нитку в иголку. В переводе Н.Ч. показывает, как Емельян (дословно-“обмазал слюнями нить”, “обслюнявил нить”-“թքով քսեց թելին”) (8:23), благодаря чему и был во многом достигнут художественный эффект. Впечатление разговорной живости передают и следующие фразы: “тоска меня ворочает” (“կսկիծը ինձ շուր ու մուր է տալիս”): в основе армянской фразы игра слов “շուր ու մուր” с лексическим значением “тоска ворочает мной и так, и сяк”; “уж сносил ли ты голову победную” (“արդեն չքկերար գիժ գլուխդ”): основу армянской фразы составляет фразеологизм “գլուխը ուտել” (дословно: “скушать свою голову”, погубить себя); “доконает он меня на питейном” (“խմելու կողմից հոգիս պիտի հաներ”): дословно: “по части выпивки он душу из меня вынет, вытрясет”; “То есть, верно, это его самого тогда горе загрызло” (“Երևի վիշտը նրա կուրծքը մաշում էր”): в армянской фразе присутствует метафора “тоска раздирает, разъедает грудь”; “Нашел-таки! У меня руки опустились” (“Այ բան, մտածեցի ես ու ճարըս կտրուեց”): в армянском переводе

используется разговорное выражение, обозначающее: “лишиться надежды” и т.д.

Переводчик Н.Ч. пользуется всеми теми средствами армянского языка, с помощью которых может быть сохранена народно-разговорная основа подлинника, тональность оригинала; речь персонажа (Астафия Ивановича) действительно в переводе от 1904 г. отличается простотой, естественностью в первую очередь за счет передачи просторечной лексики.

Альфред Курелла в статье “Теория и практика перевода” достаточно точно сказал: “Переводчик должен уметь создавать новый литературно-художественный текст, полностью используя все богатство родного языка, свободно выбирая самое нужное, самое подходящее, самое верное”.(4:116) А.Курелла призывает переводчиков до начала работы тщательно изучить запас слов в данном произведении у данного писателя, тот языковой слой, из которого взяты эти слова”. “Каждый знает по собственному языковому опыту,- заключал А.Курелла,- как тонки различия между этими языковыми слоями”.(4:127)

Тема “чиновничьего” мира – одна из ведущих в творчестве Достоевского – блестяще раскрыта в одном из шедевров писателя – рассказе “Скверный анекдот”, написанном в 1862 году. В критике рассказ неоднократно рассматривался с различных точек зрения. Основной его идеей можно считать развенчание идей ложного либерализма и гуманизма в русской действительности в пореформенный период. Рассказ является социально сатирой с элементами юмора, иронии, сарказма, гротеска, пародии. Однако проблематика “Скверного анекдота” не исчерпывается раскрытием социального конфликта, его нельзя считать исключительно сатирическим произведением. Одержимый идеями либерализма и гуманизма высокопоставленный генерал Пралинский, будучи немного пьян, решает появиться на свадьбе своего подчиненного мелкого, бедного чиновника Пселдонимова. При этом он уверен, что своим появлением осчастливит все общество: "…Да знаете ли вы, понимаете ли, что Пселдонимов будет детям своим поминать,

как сам генерал пировал и даже пил на его свадьбе! Да ведь эти дети будут своим детям, а те своим внукам рассказывать, как священнейший анекдот, что сановник, государственный муж (а я всем этим к тому времени буду) удостоил их… и т. д. и т. д. Да ведь я униженного нравственно подыму, я самому себе его возвращу.… Ведь он десять рублей в месяц жалованья получает!.. Да ведь повтори я это раз пять, али десять, али что-нибудь в этом же роде, так повсеместную популярность приобрету.… У всех в сердцах буду напечатлен, и ведь черт один знает, что из этого потом может выйти, из популярности-то!" (3:18). Однако в действительности все оказывается далеко не так, как представлял себе герой. Он был встречен неприязненно, вызвал страх и непонимание, затем, опьянев еще сильнее, подвергся насмешкам и унижению, которое сам с горечью осознал. Он понимает несостоятельность своих идей, испытывает сильный стыд и душевные мучения, с большой выразительностью переданные Достоевским. Как отмечает критик, "цель Достоевского — отнюдь не сатира. Сатирик в "Скверном анекдоте" — это повествовательная маска. На самом деле, рассказ является трагикомедией. Целью Достоевского было заклеймить позором всякий моральный комфорт, пробудить в читателе, как и в герое рассказа, чувство стыда за своё самодовольство. Можно сказать, что стыд — катарсис трагикомедии. Фельетонно-сатирический тон рассказа … не выдерживается Достоевским до конца. По мере приближения к финалу тон рассказа становится все серьезнее. Изображая действие через восприятие генерала Пралинского, Достоевский добивается эффекта сопереживания, так что читатель невольно начинает сочувствовать униженному генералу. Когда литературный персонаж сознает свою комичность, он перестает быть комичным. Сам читатель "разделяет" унижение генерала. Верно подметил это еще Иннокентий Анненский: "…Он умел открывать бездны ужаса не только в "скверных анекдотах", но даже в приключениях под кроватью, в жанре Поля Де-Кока. И притом это был всегда

не декоративный, не мелодраматический и уж никак не придуманный ужас, а самый заправский и притом такой, что каждый, читая о нем, и понимал, и чувствовал, что выдуман разве анекдот, но что, попади он сам, читатель, в положение штатского генерала Пралинского, он, пожалуй, испытал бы этот ужас еще острее и болезненнее" (5:50).

Обратимся к проблеме перевода рассказа на армянский язык. Необходимо отметить, что рассказ отличается стилистической сложностью и своеобразным языком. Перед переводчиком встает и проблема выбора соответствующих оригиналу языковых средств создания сатиры, юмора, иронии, сарказма и т.п. Перевод рассказа порождает ряд переводческих задач, требующих творческого подхода. Формат статьи не позволяет проанализировать перевод всего текста, поэтому остановимся на некоторых частных переводческих проблемах. Нами рассмотрены два перевода рассказа "Скверный анекдот" на армянский язык. Первый выполнен великим армянским писателем А.Ширванзаде и опубликован в издании сочинений Достоевского на армянском языке в 1934 году. Автором второго перевода является А.Мехакян.

Хотелось бы остановиться на вопросе об имеющих определенную семантику именах собственных в произведении. "Говорящие" имена и фамилии героев – явление в русской классической литературе традиционное, так как антономазия (стилистическое использование значащих имен) – один из действенных способов создания художественного образа и достижения типизации. Это предельно сжатая, лаконичная, компактная характеристика героя, предполагающая и выражение авторской позиции, и эмоциональное воздействие на читателя. В области сатиры, юмора этот стилистический прием особенно эффективен, чем и объясняется частое его употребление такими мастерами слова, как Гоголь, Салтыков-Щедрин, Маяковский и другие. Стилистический прием антономазии будет реализован только в том случае, если читатель ассоциирует фамилии персонажей с определенными понятиями. При этом собственные

имена героев в ряде случаев обладают большой семантической емкостью и могут вызывать у читателя не одну, а целый ряд сложных ассоциаций. Рассмотрим фамилии героев “Скверного анекдота”. Одна из самых необычных – это, конечно, фамилия мелкого чиновника, жениха, подчиненного генерала, к которому на свадьбу он решил зайти. Фамилия эта – Пселдонимов – сразу привлекает внимание читателя. Кажется, здесь какая-то ошибка, скорее, фамилия должна быть “Псевдонимов”. Возникнут ли подобные ассоциации у читателя перевода? Как отмечает автор, благодаря необычной фамилии генерал и запомнил своего подчиненного: “Так как г-н Пралинский принял свою канцелярию еще очень недавно, то мог и не помнить слишком подробно всех своих подчиненных, но Пселдонимова он помнил, именно по случаю его фамилии. Она бросилась ему в глаза с первого разу, так что он тогда же полюбопытствовал взглянуть на обладателя такой фамилии повнимательнее” (3:15). В создании образов чиновников, их портретов, в художественных деталях, в именах собственных Достоевский во многом близок Гоголю. Не случайно в “Скверном анекдоте” упоминается имя Гоголя. Его вспоминает генерал: “Ну уж, конечно, они меня посадят с самым важным гостем, какой-нибудь там титулярный али родственник, отставной штабс-капитан с красным... Славно этих оригиналов Гоголь описывал” (3:17). Генерала занимает фамилия подчиненного и его невесты – Млекопитаевой. Генерал помнил, что, когда узнал фамилию невесты, “даже слегка сострил над столкновением фамилий Пселдонимова и Млекопитаевой” (3:15). Как именно сострил генерал, читателю остается неизвестно, ему, возможно, придется самому додумать каламбур, но этот факт еще раз подчеркивает семантическую значимость фамилий героев. Это именно тот случай, когда от предметно-логического значения фамилии зависит смысл предложения, а подчас и эпизода. Однако, семантика фамилий остается непонятной читателю перевода. Вышесказанное ставит закономерный вопрос о том, нужно ли переводить фамилии героев. В армянских переводах из русской литературы

“говорящие” фамилии, как правило, ничего не “говорят” читателям, которые заведомо обречены на неполноценное восприятие подлинника. В рассматриваемых переводах нет решения этой проблемы. Если перевод фамилии кажется слишком смелой переводческой инициативой, то следует хота бы в сносках или в примечаниях к тексту раскрыть для читателя перевода семантику имен собственных. На этом эпизоде разговор о фамилии не заканчивается. На свадьбе генерал обращается к жениху: “…я все тебя хотел спросить об этом лично – почему тебя зовут Пселдонимов, а не Псевдонимов? Ведь ты, наверное, Псевдонимов?” (3:29). Носитель фамилии не может ответить на этот вопрос ничего определенного. Тем самым ставится под вопрос версия о некой ошибке в написании имени, хотя ее придерживается старый опытный чиновник Аким Петрович Зубиков (кстати, Зубиков – тоже своеобразная фамилия. Помимо юмористического эффекта, семантика может быть рассмотрена в связи с образом героя). Зубиков замечает: “Это, верно, еще его отцу-с при поступлении на службу в бумагах перемешали-с, так что он и остался теперь Пселдонимов. Это бывает-с”. (3:29) Генерал согласился: “ … Псевдонимов – ведь это происходит от литературного слова “псевдоним”. Ну, а Пселдонимов ничего не означает” (3:30). Какое же значение имеет “литературное слово “псевдоним”, армянскому читателю неизвестно. Смысл довольно значимой части рассказа непонятен или мало понятен иноязычному читателю. Все эти разговоры о фамилии героя, о какой-то ошибке требуют разъяснений. В этом случае вновь необходима сноска с переводом данного слова. Ведь тема ошибки – один из основных мотивов произведения. Генерал осознает, что его “хождение в народ”, закончившееся для него унижением и позором, было ошибкой, что идеи его были ложны. С другой стороны, Пселдонимов принимает правильное решение и подает прошение о переводе в другой департамент, понимая, что оставаться под началом генерала после всего случившегося не следует. И если принять версию о том, что фамилия его действительно является результатом ошибки, то можно

согласиться с мнением критика о том, что “Она далеко не случайно образована от Псевдонимова. Характер этого забитого и на службе, и в быту героя оказывается гораздо более определенным, чем казалось на первый взгляд, твердым и даже мужественным перед “сильными мира сего”. Так что Пселдонимов в какой-то мере вроде бы псевдоним” (6:168). В свою очередь, фамилия генерала, также имеющая необычное звучание, прекрасно соответствует его истинной сущности. Фамилия Пралинский образована от французского слова praline, что означает миндаль в сахаре. Сладость сахара - внешний слой – несостоятельные, ложные идеи генерала, твердость миндаля – его истинные убеждения. Ведь в финале произведения генерал приходит к следующему решению: “Нет, строгость, одна строгость и строгость!” (3:60).

Из имен собственных в тексте упоминается название сатирического журнала “Головешка”. Ширванзаде оставляет название в оригинальном написании в тексте перевода, Мехакян передает название в транслитерации – “Գոլովեշկա”. Перевод слова не дается. Между тем появле–ние этого названия не случайно - так карикатурно именовался в журнале Достоевского «Время» демо–кратический сатирический журнал “Искра”.

С разговором о фамилии связан другой эпизод рассказа, также требующий особого внимания переводчика. Речь идет о неправильном произношении слов, их коверканье. Аким Петрович говорит: “Русский народ-с по глупости изменяет иногда литеры-с и выговаривает иногда по-своему-с. Например, говорит невалид, а надо сказать инвалид-с” (3:30). Далее приводятся еще подобные примеры: “мумер” вместо “нумер”, “нимо” вместо “мимо”. Переводчики по-разному подошли к решению этой задачи. В переводе Ширванзаде русские слова не переведены, они даны в транслитерции. К сожалению, это лишает читателя полноценного восприятия подлинника. А.Мехакян нашел, на наш взгляд, совершенно правильное решение. Он перевел слова на армянский язык, дав свою интерпретацию неправильностям произношения, тем самым

сохранив и целостность текста перевода и возможность его адекватного постижения читателем.

“Զորօրինակ՝ ասում են չաչմանդամ մինչդեռ հարկավոր է ասել՝ հաշմանդամ-ս», «Համարի փոխարեն՝ նումար», «Մոտովի փոխարեն՝ նոտով” (10:29).

Подобный пример встречаем в следующем отрывке. Здесь речь идет об орфографической ошибке: “…новый лексикон издается, так, говорят, господин Краевский будет писать статьи. Алфераки… и *а*бличительная литература…” (3:28). “И это потому смешно-с, … что сочинителем полагается, будто господин Краевский правописания не знает и думает, что «обличительную литературу» надобно писать *а*бличительная литература…” (3:29).

Ширванзаде оставляет в армянском тексте русские слова: “…այն պատճառով է ծիծաղելի … որ հեղինակը պարոն Կրաևսկին է, որն իբր թե ուղղագրություն չգիտե և կարծում՝, թե обличительная литература, պետք է գրել абличительная литература” (9:277).

Мехакян предлагает следующее решение:

“Եվ այդ բանը ծիծաղելի-ս է նրանով … որ հեղինակի կարծիքով, իբրեև թե պարոն Կրաևսկին ուղղագրություն չգիտե ու կարծում է, թե “մերկացնող գրականություն” արտահայտությունը պետք է գրվի երկացնող գրականություն” (10:28).

В данном случае замена представляется не совсем удачной, так как в переводе ошибка утратила характер орфографической.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков П.В. Заметки о русской литературе 1848 года. Электронный ресурс: www.litres.ru/annenkow/zametki-o-russkoj-literature-1848g
2. Достоевский Ф.М. Собр.соч.в 15 тт. Т.2. Ленинград, “Наука”, 1988.
3. Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 10 тт. Т.4. М., “Худ.лит”. 1956.
4. Курелла А. Теория и практика перевода. // Перевод - средство взаимного сближения народов. М., “Прогресс”, 1987.
5. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Изд. Саратовского университета, 1982.
6. Степанова Г.В. “Скверный анекдот” (Достоевский и Гоголь)//Достоевский. Материалы и исследования. Т.7. “Наука”. Л., 1987.
7. Федоров А.В. Роль лексической окраски слова и возможности ее передачи. // Основы общей теории перевода. (Лингвистический очерк). М., “Наука”, 1968.
8. Դաստաեվսկի Ֆ. Ազնիի գող (Անձանօթի զրուածներից) Հրատարակութիւն Գ. Գալստեանի. Թարգմ. Ն.Չ. Тифлис, 1904.
9. Դոստոևսկի Ֆ. Երկերի ժողովածու. Հ.1. Երեվան-Մոսկվա.1934.
10. Դոստոևսկի Ֆ. Պատմվածքներ. Եր.: Բուկինիստ, 2015.

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ГРУЗИИ

БАСИЛАЯ Н.А.
Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили

Юбилей великого писателя – прекрасный повод для того, чтобы поговорить и поразмышлять о восприятии личности Ф. М. Достоевского и его книг не только на его родине, но и за ее пределами, в нашем случае – в Грузии.

Для того чтобы определить особенности восприятия творчества Ф. М. Достоевского грузинскими исследователями (литературоведами и лингвистами) и интерпретаторами (сценаристами, режиссерами-постановщиками театра и кино), следует, очевидно, рассмотреть их сквозь призму устоявшейся в науке традиции изучения жизни и творчества классиков русской художественной литературы. Но если в основу освещения исследовательского материала российских, английских, немецких, французских ученых о Ф. М. Достоевском положен хронологический принцип, когда работы ученых располагаются и изучаются согласно годам публикации, то работы грузинских исследователей, достаточно скудно представленные в уже получивших статус библиографических редкостей малотиражных сборниках, никак не систематизированы. При рассмотрении освещения представителями различных наук проблематики, связанной с классическими художественными произведениями, применяется также и тематический принцип, при котором раздельно рассматриваются литературоведческий подход к произведениям великих писателей, изучение их языка и стиля, проблемы перевода их творений на разные языки, исследование литературных взаимосвязей и др. Именно так, достаточно широко, представлена интерпретация жизни и творчества А.С. Пушкина и Л.Н.Толстого в грузинском литературоведении (см. об этом: [1] ; [7]; [11]; [8] и др.).

Однако при рассмотрении отражения личности Ф. М. Достоевского и его творчества в грузинской науке и искусстве выяснилась невозможность следования традиционной схеме, поскольку 1) нет прижизненных переводов его произведений на грузинский язык; 2) за исключением скромного празднования в 1921 году столетия со дня рождения великого писателя в среде грузинских символистов, сведения о следующих его юбилеях в Грузии отсутствуют (сравним обширную библиографию «пушкинских» и «толстовских» юбилеев, которые выливались в «пушкинские» и «толстовские» торжества, отмечаемые посвященными им научными конференциями и научными изданиями).

Что касается изучения и осмысления жизни и творчества Ф.М. Достоевского в Грузии, то оно резко отличается от исследований наследия А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого грузинскими учеными – их невозможно проследить, в официальных материалах они отсутствуют, поскольку, если они и производились, то не для печати, а «в стол».

Известно лишь, как уже указывалось выше, что в 1921году в Грузии был отмечен 100-летний юбилей Достоевского по инициативе Тициана Табидзе, Али Арсенишвили, Николоза Месхишвили, входивших в литературную группу грузинских символистов «Цисперканцелеби» («Голубые роги»), созданную в 1915 году поэтом и общественным деятелем Паоло Яшвили.

Однако нельзя утверждать, что грузинские читатели не были знакомы с творчеством великого писателя: в советское время они точно так же, как и во всем Советском Союзе, знакомились с творчеством Ф. М. Достоевского на русском языке, отстаивая длинные очереди за подписными изданиями его произведений.

Представители интеллигенции Грузии хорошо владели. наряду с грузинским, русским языком, поэтому произведения Ф.М. Достоевского были им доступны, тем более, что его книги издавались достаточно часто.

В России, после смерти Достоевского, в 1882-1883 годы вышло 13-томное полное собрание сочинений, затем, в 1895 году, последовало полное собрание сочинений в 14 томах, а в 1911 году в Петербурге издательством «Просвещение» было начато 23-томное полное собрание его сочинений, которое продолжалось и в труднейшие годы после Октябрьской революции. Последние его тома вышли в свет уже в советское время.

В 1926-1930 годы на научной основе было осуществлено издание художественных произведений в 17-ти томах, в четырех из которых представлены письма писателя. Затем выходили собрания сочинений в 10, в 15 томах, наконец, в 1972-1990 годы в издательстве «Наука» тиражом в 200 тысяч было издано полное собрание сочинений в 30 томах. По подсчетам исследователей, к столетию со дня смерти писателя отдельные его произведения были изданы в России 428 раз, а собрания его сочинений – 55 раз тиражом 6 миллионов 468 тысяч. Что же касается суммарного тиража всех его изданий, то, по данным газеты «Известия» от 11 ноября 1981года, он составляет 34 миллиона 408 тысяч .

100-летний юбилей Достоевского широко отмечали **в 1921 г.** в Москве и Петрограде, и вот, теперь в 2021 году, мы отмечаем его 200-летие.

Отсылая читателя к многочисленным материалам и исследованиям жизни и творчества Ф. М. Достоевского, монографиям, критическим статьям и заметкам российских и зарубежных ученых, систематизированным по тематическому принципу («Биография», «Творчество», «Литературоведение», «Разрозненные публикации», «Прижизненная критика», «Лже-Достоевский», «Архив Л.Ф. Достоевской», «Достоевский и мировая культура » и под.), размещенным в Интернете [9] , обратимся к вопросу, **что связывает Грузию и Ф.М.Достоевского.**

Эта тема рассматривается не только грузинскими, но и российскими исследователями. Так, в статье Марии Михновец

на материале публицистики Ф.М.Достоевского анализируются его геополитические представления о Кавказе, принципиальную «инаковость» которого писатель выделяет особо. Констатируя, что изучению кавказской темы в творчестве Ф.М. Достоевского посвящено лишь несколько работ, автор статьи обосновывает свое наблюдение утверждением, что, при всей обширности географии своих перемещений и путешествий, Ф.М. Достоевский не посещал Кавказ; кроме того, кавказский регион не становился местом действия в художественных произведениях писателя [5]. Добавим, что Грузия как христианский регион Кавказа никак не отражается в геополитической картине мира Достоевского.

В статье Елены Киасашвили рассказывается об утерянном архиве Достоевского, предположительно находившемся в Грузии [4].

В ноябре 2019 года на веб-странице «Новости-Грузия» были опубликованы результаты опроса о 50-ти лучших книгах**, которые каждый человек в своей жизни должен прочитать. Опрос проводился с целью перевести на грузинский язык и издать книги авторов, выбранных читателями популярного грузинского еженедельника «Квирис Палитра».**

В первую тройку вошли «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели, «Шагреневая кожа» Оноре де Бальзака и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского. В список из 50 книг кроме «Братьев Карамазовых» вошел и роман «Преступление и наказание».

По словам редактора издательства **Майи Алудаури, ее сотрудники** были удивлены разнообразием имен авторов, которые в течение года присылали им читатели.

В список вошли книги писателей, грузинский перевод которых просто невозможно достать. Может быть, поэтому среди выбранных книг было так много иностранных авторов. Писатель и литературный критик **Лаша Бугадзе** в интервью газете **«Квирис Палитра» сказал: «**Вот я, например, выбрал

«Братьев Карамазовых» Достоевского. Его перевод существует, но эта книга стала библиографической редкостью. И раз уж решило издательство заняться выпуском этих книг на грузинском, то и этот автор должен попасть в список». Самое главное для Лаши **Бугадзе** в этой акции – социальная составляющая проекта: «Наверное, это разбудит читателя в Грузии. Потому что, вы знаете, в Грузии очень пассивная ситуация. Не так уж много людей читают книги. И я думаю, что этот проект «Палитры» – очень хороший проект, потому что он пропагандирует чтение не только абстрактно, теоретически, но и практически» [2].

Восприятие некоторых произведений Ф.М. Достоевского в Грузии происходит и через **театральные спектакли,** поскольку, по словам В. И. Немировича-Данченко, «Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены. <...> Как изумительный психолог он <...> глубоко, органически близок актерскому творчеству. Как обнажающий сильные страсти он ярко сценичен. Как огромный мастер интриги он бесконечно театрален. Наконец, пластичен и выразителен неисчерпаемым богатством языка, каскадом живой речи» [6].

Русский драматический театр имени А.С. Грибоедова – первый русский театр за пределами России, созданный в 1845 году по указу наместника Кавказа графа Воронцова. По словам директора театра Николая Свентицкого, «после распада Советского Союза нужно было «четко определить приоритеты, поскольку 80% наших зрителей – этнические грузины. В нацию, образующую страну, мы несем русский язык, русскую культуру, если хотите, русский дух. Поэтому 90% нашего репертуара – русская классика. В первую очередь это Чехов, Горький, Толстой, Достоевский» [6].

С 1999 года в Тбилисском государственном академическом русском драматическом театре имени А.С. Грибоедова проходят направленные на популяризацию клас–сической русской драматургии «Сезоны русской классики», в

рамках которых в 2004 году художественным руководителем театра Автандилом Варсимашвили был поставлен спектакль по роману Ф.М. Достоевского «Кроткая», а в 2009 году режиссер Андро Енукидзе представил зрителям спектакль «Достоевский.ru» по мотивам «Записок из Мертвого дома». Ф.М. Достоевский в этой повести хотел показать «человека из подполья», или даже точнее, «человека из подвала», «человека из подземелья». Оба спектакля пользуются большой популярностью у зрителей и повторяются каждый театральный сезон. К 165-летнему юбилею Грибоедовского театра была выпущена «Золотая серия» DVD- дисков «Лучшие спектакли», в которую вошли и записи постановок «Кроткая» и «Достоевский. ru». Режиссер Андро Енукидзе поставил свой спектакль по «Запискам из Мертвого дома» и в Омском «Пятом театре». На вопрос омского журналиста, в чем разница; ставить Достоевского в Грузии в тбилисском театре им. Грибоедова или в Омске? – он ответил:

– Действительно, ставить «Преступление и наказание» в Тбилиси – это одно, а «Записки из Мертвого дома», которые напрямую связаны с историей Омска, – это совершенно другое. Что это? Несчастье Достоевского, что он таким образом попал в Омск, или счастье Омска, что Достоевский был связан с этим городом? Если Достоевскому надо было хорошо пострадать, чтобы стать великим писателем, то это у него хорошо получилось в Омске. К Достоевскому я отношусь так же, как к Шекспиру. Это классика.

– Классика классикой, но, на мой взгляд, Федор Михайлович, не самый «театральный» автор….

– Я совершенно точно знаю, что время театрального Достоевского еще не пришло, пока есть только жалкие потуги на его сценическое осмысление. Но в русском театре была эра Чехова, значит, должна прийти эра Достоевского. Постановка «Записок» в вашем городе не может быть бесспорной. Для меня – это риск. Здесь не все будут радоваться, не все будут готовы это воспринимать как аллегорию. Станет ли спектакль

скандалом? Ни в коем случае. Просто его надо воспринимать, как видение Достоевского в целом. Я в любом случае не могу на это смотреть так же, как вы, кто проходит каждый день мимо музея Достоевского» [3].

В 1991-1994 годы в Петербурге, на сцене Мариинского театра семь раз прошла опера Сергея Прокофьева «Игрок» по мотивам одноименного произведения Федора Достоевского в постановке **грузинского режиссера,** народного артиста России и Грузии Темура Чхеидзе и художника-постановщика Теймураза Мурванидзе. Дирижировал в спектакле Валерий Гергиев. Газеты писали, что спектакль Гергиева и Чхеидзе поразил новым качеством театральности: виртуозной психологической проработкой, тонкой мотивацией действий и поведения: групповой портрет разрываемых страстями людей режиссер вписал в душный, затягивающий в пустоту зеркальный восьмигранник, придуманный художником Теймуразом Мурванидзе. В тяжелой опрокинутой конструкции угадывалась метафора вывихнутого мира героев Прокофьева и Достоевского, и рецензенты охотно рифмовали мариинский Рулетенбург с самим Петербургом, только что вернувшим свое историческое имя». Вплоть до настоящего времени спектакль «Игрок», уже в новых декорациях, ставится в Мариинском театре. Произведения Ф.М. Достоевского так же не обойдены вниманием грузинского **кинематографа**. Так, в 1992 году в Грузии, на киностудии «Арси» режиссер Автандил Варсимашвили снял полнометражный цветной художественный фильм «Кроткая». В 2020 году главный приз международного фестиваля кинодебютов в Ханты-Мансийске получил художественный фильм режиссера Дмитрия Мамулия «Преступный человек», снятый на грузинском языке в Грузии, с ее уникальной фотогеничностью живописных и вместе с тем суровых пейзажей и лиц на грузинском языке. Одним из источников вдохновения для автора послужило «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Правда, в фильме нет

ни студента-убийцы (тут убийц сразу несколько), ни старухи - процентщицы и ее невиновной сестры (жертвы в основном мужчины), ни даже Порфирия Петровича (хотя здесь действуют следователи и полиция), однако в нем отражены, если перефразировать слова ведущего психиатра грузинской школы А.Д. Зурабашвили, неповторимые картины из мира патологии, что объясняется гением Достоевского, который, как никто, понимает и знает бесконечно сложный лабиринт субъективного мира человека... Автор гениально оперирует с психологическим процессом, в котором происходит плавка утерянного и упущенного в свете личностной оценки. В фильме Дмитрия Мамулия в неожиданном ракурсе – с точки зрения случайного свидетеля – охранника театрального института в Тбилиси – исследуется феномен убийства: программы новостей сообщают, что неизвестными преступниками убит в сельской местности известный спортсмен, голкипер национальной сборной. Охранник, вместо того, чтобы сообщить об увиденном в полицию, начинает следить за поисками убийц, незамеченным заглядывает в окно другой свидетельницы, подглядывает за близкими убитого, приходит на похороны. Вся его жизнь меняется - его как будто заразили. И вот он уже сам покупает пистолет и придумывает, как и где его использовать.

Фильм Дмитрия Мамулия «Преступный человек» заявлен на участие и в Венецианском кинофестивале.

Если говорить о современном периоде освещения деятелями науки и искусства творчества Ф.М. Достоевского, то следует рассматривать его в контексте глобальных изменений в общественно-политической системе Грузии. В настоящее время в связи с изменением социально-экономических, политических, психологических и ментальных реалий, влияющих на смену приоритетов читательского спроса, интерес исследователей к творчеству Ф.М. Достоевского несколько ослаблен, и в немногочисленных статьях, посвященных этой теме, оно предстает в современном освещении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басилая Н.А., Гаприндашвили Н.Н. Интерпретация творчества А.С. Пушкина в грузинском литературоведении / Пушкин и мировая литература. Минск: РИВШ, 2012
2. газ. «Известия» от 11 ноября 1981года
3. газ. «Квирис Палитра» от 12 ноября 2019г. (на груз. языке)
4. Киасашвили Е. / сб. Проблемы творчества Достоевского в контексте современности. Тбилиси, 2000
5. Михновец М. Кавказ в системе геополитических представлений Достоевского / Санкт-Петербургское Государственное бюджетное учреждение культуры «Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского». / e-mail: mikhnovets@dostoevsky.spb.ru ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7818-2321 (получено 30.08.2019; принято 5.10.2019)
6. Спектакли по произведениям Федора Достоевского: https://www.culture.ru/themes/254267/spektakli-po-proizvedeniyam-fedora-dostoevskogo
7. Тухарели Д.А. Этапы Большого пути / Электронный ресурс. Режим доступа: https://reading-hall.ru/publication.php?id=3248
8. Филина М. Кавказ ... несомненно страна любви. Лев Толстой и Грузия / https://litnet.com/ru/book/kavkaz-nesomnenno-strana-lyubvi-lev-tolstoi-i-gruziya-b121417
9. Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества /https://fedordostoevsky.ru/research/
10. Шадури В. С**.** Русские писатели о Грузии [Текст] : [Сборник высказываний, писем и худож. произведений] / Сост. Вано Шадури. - Тбилиси : Заря Востока, 1948
11. Шадури В.С. Итоги и задачи изучения Пушкина в Грузии / Всесоюзная конференция, посвященная А.С. Пушкину. Тбилиси, изд. Тбилисского университета, 1977

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

БЕЛОУСОВА Е.В.
Старший научный сотрудник
Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

В кабинете Л.Н. Толстого в Ясной Поляне лежит открытая книга – только одна среди десятков тысяч книг его личной библиотеки оказалась не в шкафу на своём месте, а на круглом столике под настольной лампой. Рядом – старое дедовское кресло, сидя в котором, 12, 18 и 19 октября 1910 г. Л.Н. Толстой читал «Братьев Карамазовых». 27 октября он покинет Ясную Поляну навсегда, отправится в своё последнее путешествие туда, где жил и размышлял о вере и молитве, о вечной жизни и адских муках старец Амвросий, благодаря Ф.М. Достоевскому навсегда вошедший в русскую литературу под именем старца Зосимы. Первый том романа оказался дочитанным до конца, книга открыта на предпоследней, 359-й странице. На ней Толстой отчеркнул простым карандашом половину завершающей главки «О аде и адском огне, разсуждение мистическое»[1] и оставил знак NB (лат. nota bene – обрати внимание), т.е. знак особого значения прочитанного. Один-единственный раз он поставил этот знак при чтении произведений Достоевского, в которых имеются его пометы. На первый взгляд, размышления в начале статьи о последней прочитанной книге перед уходом нарушают хронологию. Однако это сделано намеренно, поскольку здесь идёт речь не столько о Толстом – читателе Достоевского (об этом пойдёт речь далее), сколько о жизненно важном, открывшемся Толстому в тот октябрьский вечер 1910 г., когда при непосредственном участии Достоевского Господь указал ему путь к спасению, напомнил возможность возвращения блудного сына к Отцу, повлиял на его духовное состояние в последние

[1]Книга шестая. «Русский инок». Глава III. «Из бесед и поучений старца Зосимы».

дни жизни. В таком контексте слова, отмеченные Толстым знаком NB, представляются истиной, очевидность которой он многие годы критиковал, опровергал, заменял её всевозможными философскими аксиомами и которая вдруг со страниц последнего романа Достоевского предстала перед ним во всей своей правде и заставила бежать туда, где можно было найти спасение от того, о чём грозно предупреждал старец Зосима.

Вот эти строки, которые потрясли Толстого, заставили призадуматься о своей посмертной участи и позвали в дорогу. Знаком NB и отчёркиванием сбоку выделены шесть строк слов старца Зосимы: «Отцы и учители, мыслю: "Что есть ад?" Рассуждаю так: "Страдание о том, что нельзя уже более любить". Раз, в бесконечном бытии, не измеримом ни временем, ни пространством, дана была некоему духовному существу, появлением его на земле, способность сказать себе: "Я есмь, и я люблю". Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, *живой*, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счастливое существо дар бесценный» [4: 14, 292]. Линия отчёркивания простирается и на слова: «Говорят о пламени адском материальном: не исследую тайну сию и страшусь, но мыслю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная» [4: 14, 293].

Пророческие предвидения Достоевского, высказанные старцем Зосимой, Толстой читал как адресованные ему в тот решающий момент жизни, когда он понял, куда его привело многолетнее отрицание всех догматических, мистических оснований христианства.

Ф.М. Достоевский познакомился с творчеством Толстого раньше, нежели Толстой начал читать произведения Достоевского. Журнал «Современник», где с 1852 г. печатались повести и рассказы Толстого, доходили до его семипалатинской

ссылки, во время которой, в 1856 г. он прочитал «Детство», «Отрочество», «Набег», «Рубку леса». По странной прихоти судьбы они не переписывались, не познакомились даже и тогда, когда 10 марта 1878 г. находились в одном зале на лекции В.С. Соловьёва. Видимо, так произошло потому, что великие современники были противоположны друг другу по самому важному миропониманию: по своей вере. И если бы Н.Н. Страхов познакомил их, то они не смогли бы найти общего языка, и взаимное разочарование было бы печальным итогом знакомства.

Достоевский раз и навсегда нашёл веру в детстве, она окрепла в ссылке, озарила всё его творчество. Главной Книгой всей его жизни был Новый Завет, полученный в Тобольске из рук жён декабристов Н.П. Фонвизиной и П.Е. Анненковой. Его знала А.А. Толстая, двоюродная тётушка писателя. «Он стоял для меня, как моралист, на необыкновенной вышине, несравненно выше других писателей, не исключая и Льва Толстого. <…> Я чувствовала в нём пророка» [5: 2; 463, 464], – таким она увидела Достоевского за неделю до его кончины. Свет евангельского Преображения несут в себе все герои Достоевского, потому что всё это было прежде пережито их автором.

Всё, что не от мира сего, отрицалось Толстым, было заменено его собственным учением с преобладанием идеи самосовершенствования без упования на благодать Божию. Однако не без влияния прочитанных осенью 1910 г. строк об адском огне он устрашился последствий своих «открытий».

В личной библиотеке Л.Н. Толстого есть несколько изданий произведений Ф.М. Достоевского. Прежде всего, это полное собрание сочинений в 14 томах, изданное А.С. Сувориным в 1882-1884 гг. По этому изданию писатель читал «Братьев Карамазовых» – это 13-й и 14-й тома, причём 13-й том, содержащий первый том романа, усеян следами чтения писателя.

«Преступление и наказание» Толстой читал по отдельному, седьмому изданию А.С. Суворина 1884 г., сохранившемуся в его личной библиотеке. В книге имеется очень большое количество помет. Кроме этих изданий есть ещё две, сильно потрёпанные книги:

Достоевский Ф.М. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., тип. А.С. Суворина, 1883 г. – составителем этой книги был Н.Н. Страхов, друг Достоевского и Толстого. Писатель получил эту книгу от Страхова и в конце ноября того года писал ему: «Мне кажется, Вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не Вами, но всеми – преувеличения его значения и преувеличения по шаблону, возведения в пророки и святого, – человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы, добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который весь борьба. Из книги Вашей я первый раз узнал всю меру его ума» [8: 64, 185-186]. Такое отношение к Достоевскому возникло у Толстого в тот период, когда определение «весь борьба» больше характеризовало его самого: это годы начала его религиозно-философского кризиса, когда неоправданной и беспричинной критике подвергалось даже то, что писатель не мог знать достоверно, но полагался лишь на свою интуицию.

Ещё одна книга Достоевского в библиотеке писателя – это отдельное издание рассказа «Ползунков»: брошюрка из 15 страниц без титульного листа, обложки и переплёта.

Толстой не оставил подробных размышлений или специальных статей о творчестве Достоевского, имеются лишь высказывания о нём, об отдельных сюжетах, персонажах, художественных особенностях в дневнике и переписке, в записях секретарей писателя. Восторженные оценки тех или иных произведений чередуются с резкой критикой. Такое неровное отношение касается художественного стиля Достоевского и характеристики некоторых действующих лиц. Зимой 1881 г. Толстой читал роман «Униженные и

оскорблённые» и «умилялся» [8: 63, 42]; в июне 1891 г. о рассказе «Сон смешного человека» он сказал: «Хорошо задумано, дурно исполнено» [8: 52, 40]. «Дневник писателя», который Толстой пытался читать в ноябре 1909 г., показался ему труден, и он оставил чтение, однако снова намеревался читать «Дневник…» 23 октября 1910 г., т.е. спустя три дня после прочтения первого тома «Братьев Карамазовых» и накануне ухода из Ясной Поляны.

Лишь «Записки из Мёртвого дома», прочитанные тотчас же при появлении их в журнале «Время» в 1862 г., были высоко оценены Толстым и никогда не подвергались критике. В течение сорока с лишним лет писатель перечитывал «Записки…» и не изменил своего отношения к ним. 22 февраля 1862 г. он советовал своей тётушке-фрейлине А.А. Толстой как можно скорее прочитать их, потому что «это нужно» [8: 60, 419]. В статье «Несколько слов по поводу “Войны и мира”», отвечая на критику о невозможности определить жанр его произведения, Толстой приводит в пример целый ряд лучших образцов литературы, «начиная от Мертвых душ Гоголя до Мертвого дома Достоевского», которые не вписываются «в форму романа, поэмы или повести» [8: 16, 7].

26 сентября 1880 г. Толстой писал Н.Н. Страхову: «На днях нездоровилось и я читал Мертвый дом. Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина. Не тон, а точка зрения удивительна – искренняя, естественная и христианская. Хорошая, назидательная книга. Я наслаждался вчера целый день, как давно не наслаждался. Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю» [8: 63, 24]. Через неделю Страхов отвечал Толстому: «Видел я Достоевского и передал ему Вашу похвалу и любовь. Он был очень обрадован, и я должен был оставить ему листок из вашего письма, заключающий такие дорогие слова» [8: 63, 24].

В августе 1883 г. в беседе с Г.А. Русановым Толстой говорил о произведениях Достоевского: «“Записки из Мёртвого

дома" – прекрасная вещь, "Братьев Карамазовых" не мог дочитать, "Преступление и наказание" – лучший роман» [3: 561].

«Записки из Мёртвого дома» читает не только Толстой, но и герои его произведений. Весной 1888 г. в третьей редакции «Крейцеровой сонаты» появляется сцена чтения «Записок…» молодыми девушками, любившими «философствование, искание истины» [8: 27, 386].

В 1897 г. Толстой пишет трактат «Что такое искусство?» и из всего многообразия русской литературы в качестве образца «высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства» [8: 30, 160] выделяет только «Записки из Мёртвого дома». В этом же трактате и в его первоначальных редакциях он неоднократно говорит и о «Записках…» и о творчестве Достоевского в целом. Например, к разряду произведений, «передающих самые высокие чувства», он относит «романы Диккенса, Достоевского» [8: 30, 382].

«Записки из Мёртвого дома» Толстой читал в третий раз в 1899 г. и 13 января того года сказал о Достоевском: «Его небрежная страница стоит целых томов теперешних писателей. Я для "Воскресения" прочёл недавно "Записки из Мёртвого дома". Какая это удивительная вещь!» [3: 308]. Спустя 38 лет после публикации «Записок…» Достоевского, в романе «Воскресение» Толстой опишет каторжан с такой же убедительностью и любовью к несчастным узникам. Однако разница в том, что в «Воскресении» сцены каторжной жизни были созданы при помощи изучения писателем большого количества литературы, а «Записки из Мёртвого дома» – это «не вымышленный, не сочинённый рассказ, но как бы кусок из "живой жизни" автора» [10: 71]. Есть ещё одно существенное различие – «Записки из Мёртвого дома» созданы писателем, чья вера окрепла во время пребывания на каторге. Роман «Воскресение» Толстой писал после отпадения от Церкви. В этом отношении самое кричащее различие этих произведений – описание Литургии в арестантском храме. Так оно изображено

Достоевским: «Арестанты молились очень усердно <…>. Причащались мы за ранней обедней. Когда священник с чашей в руках читал слова: "…но яко разбойника мя прийми", – почти все повалились в землю, звуча кандалами, кажется приняв эти слова буквально на свой счёт» [4: 4, 177][1].

В 1900-е гг. Толстой работал над составлением четырёх сборников афоризмов и отдельных сюжетов, заимствованных из мировой и русской литературы, и во все включил высказывания Достоевского и сюжеты его произведений. К сожалению, Толстой не указывал произведения, из которых были взяты понравившиеся ему цитаты. В сборник «Мысли мудрых людей» он поместил изречение Достоевского: «Страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие?» [8: 40, 91]. В «Круг чтения» вошли два очерка из «Записок…»: «Смерть в госпитале» [8: 41, 323] и «Орёл» [8: 42, 434-436].

Два высказывания Достоевского имеются в сборнике «На каждый день»: 1) «В нынешнем образе мира полагают свободу в разнузданности, тогда как настоящая свобода лишь в одолении себя и воли своей так, чтобы под конец достигнуть такого нравственного состояния, чтоб всегда, во всякий момент быть самому себе настоящим хозяином, а разнузданность желаний ведёт лишь к рабству» [8: 44, 310]; 2) «Люди ограниченные, тупые гораздо меньше делают глупостей, чем люди умные, – отчего это?» [8: 44, 312-313]. Ещё два размышления Достоевского о счастье вошли в «Путь жизни»: 1) «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив» [8: 45, 481]; 2) «Живи истинной жизнью – и много будешь иметь противников, но и противники твои будут любить тебя. Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь и жизнь благословишь, и других благословить заставишь» [8: 45, 482].

[1] Ср. описание Литургии в романе «Воскресение» [8: 32, 134-139].

«Преступление и наказание» – «лучший роман», по определению Толстого. Полюбив «Записки из Мёртвого дома», он не мог не проникнуться романом, основная проблематика которого – народные типы и характеры, выбор между добром и злом, любовь и ненависть, гордыня и смирение, преступление и наказание – изначально изложена в «Записках…».

В дневнике и переписке, в высказываниях современников Толстого нет ни одного упоминания о чтении им «Преступления и наказания». Достоверно известно лишь то, что он перечитывал роман неоднократно. В издании А.С. Суворина 1884 г. имеется большое количество разнообразных следов его чтения по всему тексту. Скорее всего, Толстой читал это издание в середине 1880-х гг. Много отчёркиваний на полях и подчёркиваний. Чаще всего подчёркивания отдельных слов и словосочетаний встречаются внутри отчёркнутой части текста. Толстой пользовался карандашами двух цветов: простым и фиолетовым. Простой использован реже: всего шесть помет сделаны простым карандашом. Фиолетовый карандаш около тридцати раз отчеркнул текст или отдельные словосочетания. Встречается два отчёркивания ногтем. Имеется ещё один вид помет: это загнутые уголки. Пять раз загнуты нижние уголки, три раза − верхние. Единственная помета сделана фиолетовыми чернилами: таким особенным способом Толстой отметил кульминационный сюжет в судьбе Раскольникова − чтение Соней строк из Евангелия от Иоанна *Был же болен некто Лазарь...* (Ин. 11: 1).

В Эпилоге «Преступления и наказания» нет следов чтения.

В статье Толстого «Для чего люди одурманиваются?», написанной в 1890 г., есть точный психологический диагноз, близкий к богословскому определению стадий постепенного поражения ума, чувств и воли Раскольникова грехом и принятия решения о совершении преступления. Толстой шаг за шагом выстраивает последовательность «одурманивания» души Раскольникова этим смертным ядом: «Истинная жизнь

Раскольникова происходила не в то время, когда он встретил сестру старухи, а в то время, когда он не убивал еще ни одной старухи, не был в чужой квартире с целью убийства, <…> тогда, когда он не действовал, а только мыслил, когда работало одно его сознание и в сознании этом происходили чуть-чуточные изменения. И вот тогда-то бывает особенно важна для правильного решения возникающего вопроса наибольшая ясность мысли, и вот тогда-то один стакан пива, одна выкуренная папироска могут <…> заглушить голос совести, содействовать решению вопроса в пользу низшей животной природы, как это и было с Раскольниковым. Изменения чуть-чуточные, а от них-то самые громадные, ужасные последствия. <…> Ничего не может сделаться больше того, чем то, что залегло в сознание человека» [8: 27, 280-281]. Понятие «истинная жизнь», о которой говорит Толстой, имея в виду жизнь главного героя романа, понимается им как состояние души, в которой «совершаются чуть-чуточные дифференциальные изменения» [8: 27, 280]. Он рассматривает эти изменения последовательно – от внешних поступков к изменению сознания.

Достоевскому и Толстому была свойственна одна общая черта: они «не ограничиваются изображением общих контуров душевных процессов, но стремятся – хоть и по-разному – с наибольшей возможной полнотой показать самое течение мыслей и чувств своих героев, изобилующее неожиданными и сложными поворотами, богатое причудливыми сцеплениями и ассоциациями идей» [10: 81].

Толстой был мастером изображения форм и способов рефлексивного мышления, умел показать внутреннюю жизнь своих героев, как бы заглянуть им в душу и рассказать читателю о том, что там узнал. Поэтому Толстого так привлёк образ Раскольникова, в мыслях и сознании которого он безошибочно увидел разрушительную работу одурманивания, «чуть-чуточные изменения», роковым последствием которых явилось то, что совесть Раскольникова заглохла полностью, т.е. произошла

духовная смерть. Размышления Толстого о Раскольникове отчасти перекликаются с тем, как главного героя задумал Достоевский. В сентябре 1865 г. он писал М.Н. Каткову о главном замысле будущего романа: «Это – психологический отчет одного преступления. <…> Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он – кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его» [4: 28 (2), 136-137]. Иными словами, Раскольников убивает не столько старуху, сколько себя, и в результате становится изгоем в обществе людей. Очень верно о его поступке сказал Е.А. Авдеенко: «Совесть спокойна, покаяния нет тени! <…> Основные этапы преступления и сущность наказания воспроизводят древний библейский рассказ об убийстве Каином Авеля» [1]. Однако по замыслу Достоевского Раскольников находит в себе силы снять с себя каинову печать, т.е. «разомкнутость и разъединенность с человечеством». Об этом повествуется в Эпилоге. Толстой же не увидел в Раскольникове никакой возможности покаяния и преображения. Прочитав Эпилог, он не оставил на его страницах ни одной отметки карандашом, т.е. ничто из мучительного пути Раскольникова к своему возвращению в жизнь не затронуло его повышенного внимания.

Изучение характера помет и содержания текста, отмеченного Толстым, приводит к выводу о том, что в результате такого неспешного чтения писатель размышлял, как постепенно возникали «чуть-чуточные изменения» в душе Раскольникова, как они разрушали его, как на них влияли окружающие люди, случайные встречи, обстоятельства. Итогом такого чтения стал психологический разбор сокровенной жизни Раскольникова. Толстой «понял» героя так ясно потому, что автор романа «доверил» ему все повествовательные функции,

благодаря чему «создалась особая приближённость читателя к эмоциональному состоянию главного действующего лица» [7: 66]. Не менее важно и то, что Толстой читал произведения Достоевского в то время, когда его всецело охватило желание поиска смысла жизни, которое он не мыслил без Христа[1], и «христианская и часто богословская направленность замыслов Достоевского <…>, религиозная пронзённость наличного бытия» [9: 13] была очень близка мировоззрению позднего Толстого.

Возможно, «суворинское» издание «Преступления и наказания» Толстой читал как минимум дважды – в пользу этой гипотезы служит наличие помет карандашами двух цветов.

Первый след простого карандаша появился сбоку строк второго абзаца начала романа: «И каждый раз молодой человек, проходя мимо, чувствовал какое-то болезненное и трусливое ощущение, которого стыдился и от которого морщился. Он был должен кругом хозяйке и боялся с нею встретиться» [4: 6, 7]. Далее таким же цветом Толстой отчёркивает портрет Раскольникова: «Он был замечательно хорош собою, с прекрасными тёмными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» [4: 6, 8]. Соединив логически при помощи отметки карандаша эти предложения, Толстой фиксирует внимание на кричащем несоответствии между внешностью главного героя, за которой угадывается незаурядность и благородство, и унизительными обстоятельствами его жизни, не без влияния которых начинает омрачаться душа.

Вся вторая глава, повествующая о встрече Раскольникова с Мармеладовым, от начала до конца отмечена загнутыми уголками страниц, отчёркиваниями на полях и подчёркиваниями фиолетовым карандашом отдельных предложений и словосочетаний в речи Мармеладова, например:

[1] В данной статье не ставится цель подробно говорить о том, как представлял себе Толстой образ Господа Иисуса Христа. В этом вопросе Толстой и Достоевский кардинально расходились.

«Чувств, облагороженных воспитанием, исполнена» [4: 6, 14], «в сей великолепной и украшенной многочисленными памятниками столице» [4: 6, 16], «при взволнованных чувствах» [4: 6, 17], «человеком новых государственных и образованных мыслей» [4: 6, 18] и т.д. Такая возвышенная грамотная речь из уст спившегося человека звучала непривычно, на что и обратил внимание Толстой. Он подчеркнул горестное восклицание Мармеладова от слов «Я звериный образ имею…» до слов «Ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!» [4: 6, 15-16]. Страдание многих невинных душ – вот что слышит Раскольников в рассказе Мармеладова. Его исповедь влияет на эмоциональное состояние Раскольникова, укрепляет его в уверенности, что задуманным преступлением он может изменить существующее положение вещей.

Эта глава привлекла Толстого своим исповедальным настроем, искренним до болезненности смирением и горячей верой Мармеладова в бесконечную благость Бога. Он услышал в речи Мармеладова и свои мысли о страдании невинных и угнетённых: в те годы Толстой работал над трактатом «Так что же нам делать?» и на Хитровом рынке, в центре московской нищеты встречал собратьев Мармеладова по несчастью: «Когда я в 1881 году переехал на житье в Москву, меня удивила городская бедность. Я знаю деревенскую бедность; но городская была для меня нова и непонятна. В Москве нельзя пройти улицы, чтобы не встретить нищих, и особенных нищих, не похожих на деревенских. <…> При виде этого голода, холода и унижения тысячи людей, я не умом, не сердцем, а всем существом моим понял, что существование десятков тысяч таких людей в Москве, тогда, когда я с другими тысячами объедаюсь филеями и осетриной <…>, что бы ни говорили мне все ученые мира о том, как это необходимо, — есть преступление, не один раз совершенное, но постоянно совершающееся, и что я, с своей роскошью, не только попуститель, но прямой участник его» [8: 25, 190].

Среди тех частей текста романа, которые Толстой отметил загнутыми уголками, стоит обратить внимание на письмо Пульхерии Александровны Раскольниковой сыну с описанием злоключений его сестры Дуни и с избавлением от них посредством её будущего замужества [4: 6, 30-31]. Следующая за этой помета – отчёркивание строк, где излагается злобное размышление Раскольникова о жертве сестры ради брата, о грядущих её страданиях, которых он не желает принимать [4: 6, 35]. Тяжёлые думы Раскольникова, его болезненное состояние, вызванные письмом и его реакцией на него, выделенные отчёркиванием, – эти и все дальнейшие мысли и поступки главного героя Толстой лаконично назовёт в своей статье «чуть-чуточными изменениями».

Преступление совершено, начинается наказание Раскольникова – не совесть, но «голос крови» взывает к душе. Толстой отчёркивает его слова: «Войду, стану на колена и всё расскажу…» [4: 6, 75].

Говоря о ступенях помрачения совести Раскольникова в статье «Для чего люди одурманиваются?», Толстой обратил внимание на такую деталь: «Тогда-то один стакан пива, одна выкуренная папироска могут <…> заглушить голос совести» [8: 27, 281]. Этот вывод сложился во время размышления над страницей романа, которая отмечена загнутым уголком: здесь повествуется о том, как Раскольников намеревается спрятать награбленное и скрыться. Внезапно возникает возможность «заглушить голос совести»: «Он схватил бутылку, в которой ещё оставалось пива на целый стакан, и с наслаждением выпил залпом, как будто потушая огонь в груди <…>, тихо вздохнул и заснул глубоким, крепким, целебным сном» [4: 6, 100].

Необычная помета – пунктирное отчёркивание текста фиолетовым карандашом и ногтем: так выделен портрет Лужина. Здесь внимание Толстого привлекло подробное описание Достоевским мельчайших деталей костюма, перчаток, причёски человека с пустой душой. Изображено только его лицо, «весьма свежее и даже красивое» [4: 6, 114], и на нём –

бакенбарды «в виде двух котлет» [4: 6, 114]. Достоевский словно подчёркивает, что на этом лице есть и глаза, но поскольку они ничего не выражают, то и не стоят того, чтобы их упоминать. Толстой понял смысл, вложенный автором в эти детали внешнего вида Лужина: такие люди неспособны ни на какие чувства, кроме самолюбования, и потому становятся причиной сломанных жизней и страданий для окружающих. Эта помета находится в пятой главе второй части романа. После неё ничего не отмечено на полусотне страниц, и следующие после портрета Лужина два следа чтения находим в первой главе третьей части романа: здесь загнут уголок страницы с описанием встречи Раскольникова с матерью, сестрой и Разумихиным, которые говорят о Лужине [4: 6, 152-152]. Через несколько страниц Толстой отчеркнул описание портрета Авдотьи Романовны, сестры Родиона. Так, при помощи своих помет Толстой соединяет две сюжетные линии, в результате чего их смысловые переклички приобретают дополнительное значение и более выпукло проступает замысел Достоевского: показать несовместимость Лужина и семьи Раскольниковых. Толстой как бы «помещает» неподвижную фигуру Лужина рядом с Авдотьей Романовной, своей невестой. Её внешность изображена Достоевским через восприятие Разумихина: она «замечательно хороша собою», её движения мягки, грациозны, её глаза «почти чёрные, сверкающие, гордые и в то же время иногда, минутами, необыкновенно добрые» [4: 6, 157]. Подмечено буквально всё: строение губ, выражение лица, улыбка, смех.

Карандаш Толстого пропускает описание эксцентричного поведения Разумихина, вызванного его внезапной симпатией к сестре его друга, и останавливается, чтобы отчеркнуть портрет Пульхерии Александровны Раскольниковой. Её «ясность духа, свежесть впечатлений и честный, чистый жар сердца» [4: 6, 158] свидетельствуют о высоких нравственных качествах матери главного героя.

Немалую роль в судьбе Раскольникова играет Разумихин. Он оказывается рядом со своим другом до приезда матери и сестры. Толстой останавливает внимание на Разумихине: загнут уголок страницы с началом второй главы, где он размышляет о встрече с Дуней и о том, что «с ним совершилось что-то необыденное» [4: 6, 161].

Шаг за шагом, а точнее, – линия за линией карандаша, который по воле Толстого из стройного композиционного замысла романа выделяет свою собственную сюжетную линию с ограниченным числом действующих лиц: Раскольниковы, Мармеладовы, Разумихин. Лишь дважды эту гармонию нарушает Лужин – второй раз косвенно, в подтексте слов Раскольникова, обращённых к сестре: «И дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее – несчастна будешь, а перешагнешь – может, еще несчастнее будешь…» [4: 6, 174]. Для отчеркивания этих строк Толстой взял красный карандаш, что указывает на чрезвычайную важность для Толстого этого предостережения Раскольникова. Можно увидеть в этих словах три разных смысла, первый из которых заключён в буквальном тексте фразы: рассказав о нищете Мармеладовых и о вынужденном поступке Сони, он откровенно говорит, что если бесприданница Дуня не выйдет замуж за Лужина, её ждёт то же самое. Если же она «перешагнёт» черту своего достоинства и «продаст» себя ненавистному жениху, произойдёт непоправимая трагедия – гораздо худшая, чем нищета. Не менее существенен и скрытый смысл: Раскольников говорит о себе, о своих душевных муках, начавшихся «до черты» и усилившихся после того как он её переступил. Слышится здесь и трагедия Сони. Несомненно, в этом монологе Толстого заинтересовало мастерство Дос–тоевского лаконично, в одном «бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства»[1] [8: 62, 269], соединить аллюзию на несколько трагедийных сюжетов.

[1] Выражение Толстого из его письма к Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г., придуманное им во время работы над романом «Анна Каренина».

Финальная нота в наиболее важных для Толстого страницах «Преступления и наказания», – поставленная им вертикальная черта фиолетовыми чернилами, похожая на маленький восклицательный знак, напротив евангельского стиха: *Был же болен некто Лазарь, из Вифании…* (Ин. 11: 1) [4: 6, 250]. Этим знаком Толстой словно завершает «лабиринт сцеплений» своих помет: отправная точка «лабиринта» в начале романа – это горестный возглас Мармеладова «Ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!» [4: 6, 14-15]. Раскольников приходит к Соне, потому что знает, что она его поймёт и пожалеет: в этой сцене – «сцепление» смысловых узлов. Чтение Соней по его просьбе главы из Евангелия от Иоанна о воскрешении Господом Лазаря является кульминационным ядром романа: слова «вечной Книги» [4: 6, 252] проникают в высохшую душу Раскольникова и начинается её медленное, пробивающееся через неисчислимые душевные и телесные страдания, преображение.

Толстой завершает свои пометы на главе, имеющей глубокий символический смысл: в ней Достоевский приводит в теснейшее соприкосновение идею нравственного нигилизма, стремление стать «наполеоном» и идею духовного и морального обновления человека. Слушая животворящее Слово Евангелия, Раскольников внезапно осознаёт, что преступление уже является наказанием – не физическим, но более тяжёлым – нравственным.

Идея воскресения как нового рождения через пройденные душевные и физические страдания – эта основная мысль всего романа Достоевского, заключённая в сжатом, сконцен–трированном виде в данной главе, стала ключевой в романе Толстого «Воскресение», над которым он работал в 1880-1890-е гг., т.е. в то время, когда читал «Преступление и наказание». Вполне возможно, что чтение и остановки карандашей по всему тексту имело и далеко идущие творческие цели – он обдумывал лейтмотив своего будущего романа о преступлении, его тяжёлых моральных последствиях, наказании и возрождении через страдания Катюши Масловой.

В 1892 г. Толстой в письме к Н.Н. Страхову оставил замечательные строчки об огромном духовно-психологическом значении творчества своего великого современника: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! Результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» [8: 66, 253-254]. С таких позиций – увидеть в большом калейдоскопе персонажей Достоевского то, что было присуще и ему, Толстому, и окружающим людям, – он изучал все его произведения, и в особенности – «Записки из Мёртвого дома», романы «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы».

Нет упоминаний о том, когда Толстой впервые познакомился с романом «Братья Карамазовы» – вполне вероятно, тотчас же по приобретении 14-томного собрания сочинений Ф.М. Достоевского издания А.С. Суворина 1882-1884 гг. Переписка Толстого 1880-1890-х гг. свидетельствует о доскональном знании этого произведения. Друг и единомышленник писателя В.Г. Чертков был большим поклонником Достоевского и 10 декабря 1883 г. писал Толстому: «Его смерть была для меня большим лишением – я только что собирался с ним познакомиться. Мне кажется, что я никогда не слышал высшего и лучшего толкования учения Христа в приложении к жизни, чем то, которое он даёт в “Идиоте”, и, главным образом, – в Алексее Карамазове» [8: 85, 25]. Далее Чертков делает существенную приписку: «Я Вам намеренно сообщаю свою тетрадь выписок и своё впечатление от Достоевского, для того чтобы Вы видели меня лучше» [8: 85, 25]. Так при начале знакомства с Толстым Чертков брал себе в помощники писателя, чей авторитет и мудрость для него были неоспоримы.

В 1888 г. в переписке с В.Г. Чертковым Толстой советует издавать в Лейпциге на русском, французском, немецком и английском языках некоторые произведения Н.И. Костомарова,

Н.С. Лескова и отрывок «Старец Зосима» из «Братьев Карамазовых», которые были запрещены цензурой к изданию в «Посреднике». В 1891 г. в письме единомышленнику Л.П. Никифорову, работавшему над составлением книжки «Ф.М. Достоевский. Задачи русского народа» для издания «Посредник», Толстой писал: «Хоть одно его изречение о том, что всякое дело добра, как волна, всколыхивает всё море и отражается на том берегу» [8: 65, 280], – эта мысль заимствована из поучений старца Зосимы[1].

В марте 1892 г. Толстой сообщал В.Г. Черткову о том, что «Карамазовых он читал и в особенности всё, что касается Зосимы» [8: 87, 131] и собирался прочитать снова. Это намерение он вскоре осуществил. В ноябре 1892 г. Толстой писал жене, уехавшей по делам в Москву: «Читаем вслух Карамазовых, и очень мне нравится» [8: 84, 167].

В «Записках» Д.П. Маковицкого имеется упоминание о том, что 8 апреля 1905 г. Толстой прочёл вслух рассказ старца Зосимы о поединке из «Братьев Карамазовых» [4: 6, 269-273] и планировал включить этот сюжет в «Круг чтения», но вскоре отказался от этого намерения [6: 1, 239-240].

Последние упоминания о «Братьях Карамазовых» относятся к осени 1910 года. Накануне чтения романа за несколько дней перед уходом из Ясной Поляны, 12 октября Толстой записал в дневнике: «Читал Достоевского. Хороши описания, хотя какие-то шуточки, многословные и мало смешные, мешают. Разговоры же невозможны, совершенно неестественны» [8: 58, 117]. 14 октября Д.П. Маковицкий записывает высказывание Толстого: «Его оценили за религиозную сторону – это духовная борьба, которая сильна в Достоевском» [6: 4, 381]. Подобное познаётся подобным – Толстой ощутил в «Братьях Карамазовых» знакомое ему

[1] «Всё как океан, всё течет и соприкасается, в одном месте тронешь, – в другом конце мира отдается» [4: 6, 290]. Книга 6 «Русский инок», глава 3, ж) о молитве, о любви и о соприкосновении мирам иным».

состояние поиска смысла жизни: со Христом или с рациональной истиной.

18 и 19 октября Толстой снова пишет в дневнике о чтении романа. В беседе с Д.П. Маковицким 18 октября он продолжает размышлять о художественном стиле Достоевского, хвалит «прекрасные мысли, содержание религиозное», что не мешает ему сделать такое заключение: «Странно, как он пользуется такой славой». Он повторяет вывод, сделанный несколькими днями раньше: «Видно, что религиозное содержание захватывает людей» [6: 4, 385]. Не было ли в этих высказываниях некоторой доли соперничества?

В отличие от большого разнообразия и количества следов чтения на страницах «Преступления и наказания», в «Братьях Карамазовых» всего семь одинаковых помет только в первом томе романа: это загнутые уголки – в шести случаях нижние и один раз встречается загнутый верхний уголок. Наибольшее внимание уделено личности Фёдора Павловича Карамазова – четыре сюжета в первой и второй частях романа отмечено загнутыми уголками. В главе «История одной семейки» Толстой остановил внимание на женитьбе Карамазова-отца и сбежавшей от него жене, затем на скандале, который Фёдор Павлович учинил в монастыре. Во второй части романа загнуты уголки страниц с началом главы «У отца», где нетрезвый Фёдор Павлович говорит о своём отношении к сыновьям, и в начале главы «С умным человеком и поговорить любопытно», в которой подчёркивается жадность к деньгам и стремление к торгашеству Карамазова-отца.

Образ старца Зосимы, судя по следам чтения, особенно заинтересовал Толстого: в первой книге загнута страница с началом главы «Старцы». Читатель видит его физическими и духовными очами Алёши Карамазова.

Во всех отмеченных Толстым местах присутствует образ Алёши Карамазова. В пятой книге писатель загнул уголок с началом главы «Сговор», первые строки которой свидетельствуют о скорби Алёши от сознания скорого

расставания со Старцем и о его возвращении к мирской жизни.

Глава «Русский инок» в шестой книге повествует о последних мгновениях жизни старца Зосимы и начинается часть «Из жития в Бозе представившегося иеросхимонаха старца Зосимы…» [4: 6, 260], записанного Алёшей Карамазовым. Эта часть романа отмечена загнутым верхним уголком. Вероятно, Толстой увидел на этих страницах что-то особенное, вспомнил свои беседы в 1877 и 1881 гг. с оптинским иеросхимонахом Амвросием, одним из прототипов старца Зосимы.

Последние две недели перед уходом из Ясной Поляны Толстой жил размышлениями над сюжетами и характерами персонажей «Братьев Карамазовых». Секретарь писателя В.Ф. Булгаков в своём дневнике 22 октября 1910 г. записал, что Толстой говорил ему о чтении «Братьев Карамазовых»: «Есть отдельные места, хорошие. Как поучение этого старца Зосимы. Очень глубокие» [2: 416]. Дневник Толстого последний раз фиксирует чтение им романа 19 октября, однако врач писателя Д.П. Маковицкий сообщал его секретарю Н.Н. Гусеву о продолжении чтения романа 23 октября 1910 г.: «Лев Николаевич сам как раз читает “Братьев Карамазовых”» [8: 58, 555].

Чтение «Братьев Карамазовых» завершается необычно. 26 октября Толстой записал в дневнике: «Видел сон. Грушенька, роман будто бы Ник[олая] Ник[олаевича] Страхова. Чудный сюжет» [8: 58, 559]. В сознание писателя так глубоко вошли образы «Братьев Карамазовых», что в последние тяжелейшие дни перед уходом из Ясной Поляны образ внезапно явившейся Грушеньки, видимо, был для него олицетворением всей прожитой жизни с её увлечениями, страстями и неожиданностями. Н.Н. Страхов, приснившийся вместе с Грушенькой, тоже не случаен: он был другом обоих писателей, связующей нитью между ними. В переписке Страхова с Достоевским много внимания

уделялось Толстому, а в письмах Толстому он писал о своём друге.

В ночь на 28 октября 1910 г. Толстой покинул Ясную Поляну. К вечеру того дня он прибыл в Козельск: в четырёх верстах от уездного города виднелась Оптина Пустынь – конечный пункт его поездки. В спешке покинув дом, он не захватил необходимые вещи и книги. В письме из Козельска он просил дочь Александру привезти второй том «Братьев Карамазовых». Она вручила книгу отцу в Шамордино, куда он приехал из Оптиной Пустыни, чтобы найти прибежище у сестры-монахини. Отчаянный вопль Мармеладова «Ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!» [4: 6, 14-15] стал реалией его жизни. Второй том «Братьев Карамазовых» «доехал» и до Астапова, места кончины писателя.

Великие современники не встретились при жизни, однако постоянное внимание Толстого к творчеству Достоевского, колебавшееся от критики до высочайших похвал, отчасти восполнило это недоразумение: Толстому казалось, что он его знает. Этим ощущением пронизаны его строки письма к Н.Н. Страхову о кончине Достоевского: «Я никогда не видел этого человека и никогда не имел прямых отношений с ним, и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый, самый близкий, дорогой, нужный мне человек. <…> Всё, что он делал (хорошее, настоящее, что он делал), было такое, что чем больше он сделает, тем мне лучше. <…> Я его так и считал своим другом, и иначе не думал, как то, что мы увидимся» [8: 63, 42].

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеенко Е.А. Богословское содержание светской литературы. Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание // эл. ресурс: avdejenko.ucoz/Litra_Avdeenko.xhtml.
2. Булгаков В.Ф. Лев Николаевич Толстой в последний год его жизни : дневник секретаря Л.Н. Толстого. М.: ГИХЛ, 1957.

3. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого: 1891-1910. М.: ГИХЛ, 1960.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: ИРЛИ АН СССР, 1972-1990.
5. Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худ. лит., 1990.
6. Маковицкий Д.П. Яснополянские записки : 1904-1910. В 4 кн. М.: Наука, 1979-1981.
7. Миджиферджян Т.В. Раскольников – Свидригайлов – Порфирий Петрович: поединок сознаний // Достоевский. Материалы и исследования: АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом). Т. 7. Л.: Наука, 1987.
8. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Худ. Лит., 1928-1958.
9. Трофимов Е. Христианская онтологичность эстетики Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая литература. М., 1997.
10. Фридлендер Г.М. Достоевский и Лев Толстой (статья вторая) // Достоевский. Материалы и исследования: АН СССР. ИРЛИ (Пушкинский Дом). Т. 3. Л.: Наука, 1978.

ОБРАЗ ДОСТОЕВСКОГО И «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» В ПОЭЗИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ В КИТАЕ (Н. СВЕТЛОВ, Н. ЩЕГОЛЕВ, Н. ПЕТЕРЕЦ)[1]

БОГДАНОВА О.В.
Доктор филологических наук, профессор
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

ЦЗАН ЮНЬМЭЙ
Аспирант кафедры русской литературы
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

Традиционно пристальное внимание исследователей привлекает к себе так называемая «западная ветвь» русского зарубежья, для которой наиболее значительными центрами в Европе стали Франция (Париж, Ницца, Канны), Германия (Берлин, Мюнхен), Чехия (Прага), Болгария (София), Финляндия (Хельсинки) и др. Однако в ходе разнонаправленных исторических событий сформировалась и «восточная ветвь» русской эмиграции, главным образом – китайская. Потому в современном мире, в новых сложившихся обстоятельствах, наряду с именами А. Аверченко, М. Алданова, К. Бальмонта, И. Бунина, З. Гиппиус, Д. Мережковского, И. Одоевцевой, Тэффи, М. Цветаевой, И. Шмелева и др., в центре научных дискуссий оказываются и имена А. Ачаира, С. Алымова, Т. Баженовой, Ф. Камышнюка, М. Колосовой, А. Несмелова, А. Паркау, В. Перелешина, Н. Светлова, Н. Щеголева и др. Российские эмигранты «восточной ветви», волею обстоятельств оказавшиеся на Дальнем Востоке, жили и творили в Пекине, Тяньзине, Ханчжоу, Сыньцзяне, Даляне, Мукдене и др. Но ни один из названных китайских городов не может сравниться по

[1] «Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Достоевский: pro et contra. Систематизация источников и анализ ключевых подходов к осмыслению Достоевского в отечественной культуре. № 18-011-90002»

мощи русского эмиграционного потока с Харбином и Шанхаем. По наблюдениям Е. П. Таскиной, только «в 20-е – 40-е годы в Харбине и Шанхае было издано около 60 поэтических сборников» [14, с. 244]. В. Крейд, создатель емкой антологии «Русская поэзия Китая» уточняет: «за тридцать лет (1918–1947) их вышло в три раза больше…» [11, с. 4].

Весьма важным обстоятельством развития русской литературы в Китае было то, что в отличие от Берлина, Парижа и Праги в Харбине родной язык продолжал оставаться основным. Если для западной эмиграции угроза языковой ассимиляции была реальностью и языковой критерий «станови<л>ся не просто ведущим, но превраща<л>ся в своеобразный лингвистический и нравственный императив» [9, с. 323], то в «русском» Харбине литераторы имели возможность говорить на русском языке, не стараясь в этом смысле приспосабливаться к инокультурной среде. Между тем очевидно, что русская эмиграция в Китае, особенно старшее ее поколение, жила единственным желанием «пожить и непременно умереть на родной земле»: «Старшее поколение болело ностальгией, и в болезненном воображении грезилась далекая юность, прекрасная страна, в которой они родились и жили, люди, которые их когда-то окружали…» [19, с. 39].

В этих обстоятельствах связь с покинутой родиной осуществлялась на *внешнем* уровне, несомненно, через печать (советские и зарубежные газеты и журналы), через кинематограф (документальное и художественно кино), через нерегулярные визиты граждан СССР (в том числе советских артистов и общественных деятелей), но преимущественно на уровне *внутреннем* – посредством былых воспоминаний, мысленных возвращений к ушедшему прошлому и, конечно, через классическую литературу, через знакомые с детства строки русской поэзии, имена русской прозы и драмы.

Как известно, Россия всегда была и во многом остается страной *литературоцентричной*. Высшим авторитетом для русского человека служат не сентенции политиков или

философов, но поэтические формулы писателей. Как показывает разговорная практика, в России поэтические строки русских классиков уже почти перешли в разряд фразеологизмов: обороты «Чем меньше женщину мы любим…» (А. Пушкин), «Умом Россию не понять…» (Ф. Тютчев), «И дым Отечества нам сладок и приятен…» (А. Грибоедов) бытуют в обычной коммуникативной среде на уровне «народных» фразеологизмов. Поэтому воспитанные на русской литературе эмигранты «восточной ветви» со всей определенностью относились с пиететом к литературным традициям отечества. Русская литература (и русская культура в целом) становилась фундаментальной основой национального единения дальневосточной эмиграции, гарантом ее исторической общности и внеэтнического братства.

Отдельные интересные наблюдения в этом направлении ранее были уже сделаны в научных работах А. А. Забияко [7, 8], Крейда [11], Е. П. Таскиной [14], И. С. Трусовой [15], А. А. Хадынской [16], В. Г. Шароновой [18] и др. Так, исследователь А. А. Забияко обратила внимание на то, что «именно литература становится призмой, сквозь которую просвечивает и душевное состояние героя, и его отношение к прошлому, и его художественные ориентиры» [7, с. 222].

В ряду знаковых имен, которые получили отражение в русской эмиграционной поэзии «восточной ветви», оказались, с одной стороны, классики XIX столетия, чье творчество способствовало мировому признанию русской литературы – А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. Н. Толстой (и др.), с другой – поэты-современники, писатели начала XX века, чье художественное новаторство уже получило известность и признание: яркие представители «старших» (В. Брюсов) и «младших» (А. Блок и Андрей Белый) символистов, футуристы В. Маяковский и В. Хлебников, один из зачинателей поэтической школы акмеизма Н. Гумилев и его яркий представитель А. Ахматова, поэзия М. Цветаевой и М. Волошина, и др. Но не менее важно и то, что

сердцем России для поэтов-эмигрантов в 1920-е–1930-е годы продолжал оставаться Петербург, к этому времени уже утративший статус столицы и сменивший два имени – Петроград и Ленинград. «Петербургский (пра)текст» продолжал составлять важную плоскость мировосприятия поэтов «восточной ветви» русской эмиграции, приковывал к себе внимание, и соответственно имена «петербургской» литературы, ее знакомые имена и образы навсегда оставались в памяти русских эмигрантов. При этом имя Ф. М. Достоевского и образы его героев стояли одними из первых в этом ряду.

В плане обращения к «петербургскому тексту» и апелляции к именам русских классиков одним из первых может быть названо стихотворение Николая Светлова «За рубежом», напечатанное в поэтическом альманахе «Рубеж» (1931. № 3. С. 3).

Колдовская ночь! Мороз жестокий
Хочет кровь артерий затушить,
И туман глядит глазами Блока
В нищенскую пустоту души.
Фонари качаются – слепыми
Призраками снятых с неба звезд.
Со двора на них, с глазами злыми,
Лается провинциальный пес.
Сердцу холодно. И, согреваясь,
Сердце сказку теплую творит:
Предо мною улица кривая
Принимает петербургский вид.
И в тумане улицы – виденья:
Пушкин, Достоевский, Гоголь, Блок,
Чьи неумирающие тени –
Всей былой России эпилог.
Хочется упасть лицом в сугробы
Сонного проспекта и уснуть,
Чтоб забыть, смиряя в сердце злобу,
Ту страну, куда заказан путь [9, с. 476].

Заглавие стихотворения сразу обнаруживает, что лирический герой Светлова находится «за рубежом», вне родины, вне России, куда ему «заказан путь». Художественное пространство зарубежного пребывания воспринимается героем как крайне неблагоприятное: в этом пространстве его «сердцу холодно», потому что «мороз жесток <…>» настолько, что «хочет кровь артерий затушить». Создаваемая картина постепенно приобретает характер мифологизированного образа-символа духовно опустошенного мира. Снятые с неба звезды теряют в подобной атмосфере свою светоносную силу и становятся лишь слепыми призраками-фонарями. Нищенски пуста здесь и душа героя. Однако как будто в соответствии с гармонизирующими законами мифологического сознания выписанной опустошенности начинает противопоставляться ее художественный антипод – мир «сказки теплой», творимой оттаивающим сердцем героя. Но и этот мир герой стихотворения Светлова воспринимает без радости, потому что это призрачный мир прошедшего, оставшегося позади.

Обратим внимание, что первым именем, которое возникает в строках светловского стихотворения, становится Блок. Совершенно очевидно, что весь текст Светлова и организован образами и мотивами блоковской поэзии. В этом ряду сразу оказываются мороз, туман, сугробы, улица, фонари: и следом невольно (воз)рождаются образы блоковского «Ночь, улица, фонарь, аптека…» [2, с. 412]. Даже упоминание пса в этом контексте встраивается в единый ряд блоковских ассоциаций – «позади голодный пес» («Двенадцать»). «Нищенская пустота души» перекликается с блоковским «Россия, нищая Россия…» («Опять, как в годы золотые…»). А стихотворение в целом обретает обреченно узнаваемую блоковскую тональность неизбежной повторяемости событий: «Живи еще хоть четверть века – / Все будет так. Исхода нет…» [2, с. 412]. Ритм, строй, тональность (= смысл) блоковского «Ночь, улица, фонарь, аптека…» оказываются созвучны настроению и размышлениям светловского героя: его «сердца злоба» сродни блоковской обреченности «И повторится все опять…» [2, с. 412]. А

трагическая судьба реального Блока, встающего за строками стихотворения, становится своеобразным утешением-смирением для изгнанника, оставшегося без России, «куда заказан путь».

«Тень» Блока (и его судьба) показательны и примирительны. По-лермонтовски, он «навеки так усну<л>», как хотел бы уснуть и лирический герой Светлова. Потому имена-видения Пушкина, Гоголя, Достоевского воспринимаются героем Светлова как «эпилог», как завершение (= послесловие) литературной судьбы России. «Тени» Пушкина, Гоголя и Достоевского живы в сознании поэта-эмигранта.

Не менее выразительно тема России-Петербурга и родины-литературы заявлена и в творчестве Николая Щеголева. Примечательны в этом отношении стихи поэта, вошедшие в альманах «Остров» (Шанхай, 1946). Именно в нем представлено одно из самых известных стихотворений поэта на «литературную тему» – «Достоевский». В нем, как и у Светлова, Россия предстает в образных знаках русской словесности.

До боли, до смертной тоски
Мне призраки эти близки…
Вот Гоголь. Он вышел на Невский
Проспект, и мелькала шинель,
И нос птицеклювый синел,
А дальше и сам Достоевский
С портрета Перова, точь-в-точь…
Россия — то вьюга и ночь,
То светоч, и счастье, и феникс,
И вдруг, это все замутив,
Назойливый лезет мотив:
Что бедность, что трудно-с, без денег-с.

Не верю я в призраки — нет!
Но в этот стремительный бред,
Скрепленный всегда словоерсом,
Я верю… Он был, и он есть,

Не там, не в России, так здесь.
Я сам этим бредом истерзан…
Ведь это, пропив вицмундир,
Весь мир низвергает, весь мир
Все тот же, *его,* Мармеладов
(Мне кажется, я с ним знаком)…
И — пусть это все далеко
От нынешнего Ленинграда!

Но здесь до щемящей тоски
Мне призраки эти близки!.. [9, с. 580].

Цнтром русской литературы для Щеголева вновь оказывается Петербург, именно «петербургский текст» емко вбирает в себя те литературные имена-призраки, которые не дают покоя лирическому герою. И хотя стихотворение названо «Достоевский», настраивая на образные ряды мистического «желто-больного» и «умышленного» Петербурга, однако первым призраком, который появляется в тексте Щеголева, становится тень Гоголя: «Вот Гоголь. Он вышел на Невский / Проспект, и мелькала шинель, / И нос птицеклювый синел <…>» Любопытно, что Щеголев апеллирует не собственно к Гоголю и не к реальному Петербургу (тогда уже Ленинграду), но к Петербургу литературному, гоголевскому. По существу уже в самом начале стихотворения Щеголев последовательно называет произведения, которые вошли в гоголевский цикл «Петербургские повести» [4, с. 240-296] – это «Невский проспект», «Шинель», «Нос» (остались не упомянутыми только «Портрет» и «Записки сумасшедшего»). При этом поэт, с одной стороны, словно бы выписывает портрет самого Гоголя (заметим: «*Портрет*») – его крылатку («шинель»), его знаменитый длинный нос («птицеклювый»), но с другой стороны, отчетливо дополняет кластер «Петербургских повестей», заставляя вспомнить об атмосфере «*Записок сумасшедшего*», о той среде, которая близка состоянию лирического героя самого Щеголева.

И перечень «петербургских повестей» Гоголя оказывается дополненным и выписанным полно, хотя и не буквально (точнее, не буквенно). Лирический герой Щеголева оказывается помещенным в холодный и мрачный Петербург гоголевских повестей, с его мистериями (когда Нос в чине статского советника гордо разъезжает в карете по Невскому проспекту или призрак бедного Башмачкина отбирает у испуганных прохожих шинели).

Как известно, место, которое занимают «Петербургские повести» (1832–36) Гоголя в русской литературе, в первую очередь, связано с появлением образа «маленького человека», прежде всего – выразительного Акакия Акакиевича Башмачкина, бедного, несчастного, жалкого. Не найдя справедливости для героя в реальной жизни, Гоголь позволяет ему обрести отмщение после смерти – в виде призрака, ищущего и наказывающего своего обидчика (у Гоголя – «одно значительное лицо»). С образом Гоголя и гоголевских героев в стихотворение Щеголева входит «назойливый мотив» бреда и мути человеческой жизни («…замутив…»), ее несправедливости и безжалостности к «маленькому» одинокому человечку. «Что бедность, что трудно-с, без денег-с…» Кажется, в тексте звучит мотив интертекстуальный – мотив обездоленности «маленьких» людей (и это справедливо). Однако за этим мотивом просматривается и доля самого лирического героя, которому, вероятно, тоже знакома бедность и которому «трудно-с, без денег-с». Русская литература порождает отклик (отзвук) в душе лирического героя.

Однако стихотворение Щеголева титульно посвящается Достоевскому. И потому вслед за мистикой гоголевского Петербурга Щеголев возрождает мистику и бред («бредом истерзан») Петербурга Достоевского. Следом за «маленьким» гоголевским Акакием Акакиевичем возникают образы-призраки «маленьких героев» Достоевского, Макара Девушкина из «Бедных людей» и Семена Мармеладова из «Преступления и наказания». Словоерсы Башмачкина словно бы озвучиваются устами Девушкина: «трудно-с, без денег-с» – и находят свое

развитие в судьбе Мармеладова, бедного чиновника, пропившего свой «вицмундир» и взыскующего жалости. Лирический герой Щеголева не верит призракам «жизненным» («Не верю я в призраки – нет!»), но он заявляет о его вере в другой «стремительный бред» – в литературный («Я верю…»). Литература для героя Щеголева оказывается жизнеподобнее действительности, в нее можно верить, она (литература) способна постичь правду. И герой Щеголева признается: «Не там, не в России, так здесь. / Я сам этим бредом истерзан…»

Бред литературы и бред России симптоматично оказываются у Щеголева в соседстве. По мысли героя (и поэта), ничто в мире «маленьких людей» не изменилось: «весь мир / Все тот же». «Маленькие люди» по-прежнему по-гоголевски бедны, по-достоевски «унижены и оскорблены». Весь мир – «*его*, Мармеладов» (т. е. мармеладов[ский], краткая форма прилагательного; мир Мармеладов[а]). Неслучайно герою Щеголева кажется, что он встречал этого героя: «Мне кажется, я с ним знаком…» Лирическая тональность стихотворения, повествование от первого лица («я») заставляет предположить, что и сам субъективированный персонаж Щеголева из такого рода людей, «маленьких» и «униженных». И даже если это не вполне так, то все равно герой (и автор) признается, что здесь, «далеко от нынешнего Ленинграда», ему «призраки эти близки» «до щемящей тоски». Лирический герой Щеголева словно бы наполняется человеколюбием Гоголя и Достоевского и вдалеке («далеко») от родины продолжает жить жизнью ее людей (= «призраков»). Благодаря литературе связь персонажа Щеголева с родиной, с Россией, с Петербургом не прерывается. Сердце его героя полнится той же тоской и состраданием, которые питали душу его предшественников, создателей великой русской литературы, Гоголя и Достоевского. Фразеологический оборот «до смертной тоски» накладывает трагический отпечаток на образ героя Щеголева, оттеняет те чувства, которые «до смерти» привязывают его к русской литературе и к родине.

Примечательной особенностью стихотворения Щеголева становится экфрасис – обращение к известному живописному полотну, нашедшему отражение в литературе (отражение визуального через вербальное). Литературный контекст оказался у Щеголева дополнен контекстом живописным, порождая представление о «боли» и «тоске», принизывающим всю русскую культуру.

Еще один «петербургский» текст – стихотворение Н. Петереца «Нет, не Москва, где каждый палисадник…» (1932).

Нет, не Москва, где каждый палисадник,
Где каждый двор – в миниатюре – Русь,
Преодолеть мне помогает грусть
О Родине, а устремленный всадник,

Воспетый Пушкиным. На вздыбленном коне
Он по сей час и грозен, и победен…
О, чары мастерства, что дали волю меди,
Возможные в искусстве и во сне.

Пусть конь храпит на твердом пьедестале
И борется с желаньем ездока –
Его простертая вперед рука
Зовет Россию к неизвестной дали.

Ты чужд теперь нахмуренной толпе,
Взнесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь,
Как в символе мистически таится
Российская империя в тебе,

Чтоб вновь восстать нерукотворным чудом
Среди снегов и каменных громад,
Затем, что Русь не отойдет назад,
А, как река, осилит все запруды [9, с. 582].

Примечательно, что для харбинского поэта и в 30-е годы не Москва, где каждый двор и каждый палисадник – Русь, а Петербург остается символом России и родины. Причем знак-символ России и веры в ее силу и мощь у Петереца – образ «Медного всадника», императора Петра Первого «на вздыбленном коне», воспетого Пушкиным в одноименной поэме.

Именно образ величавого Медного всадника помогает поэту преодолеть «грусть о Родине» (обратим внимание: Петерец слово родина неизменно пишет с большой буквы, демонстрируя высоту концепта). И хотя по словам поэта, обращенным к императору Петру: «Ты чужд теперь нахмуренной толпе, / Взнесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь», – однако, по мысли лирического героя, именно петровская «простертая вперед рука / Зовет Россию к неизвестной дали» и внушает уверенность, что «Русь не отойдет назад, / А, как река, осилит все запруды».

Пронизанный интертекстуальными аллюзиями образ Петра Первого (творения Пушкина и Фальконе) внушает поэту-эмигранту, с одной стороны, успокоение и дарит спасение от тоски и горечи, с другой – позволяет верить в возвращение былой России, Петербурга (не Ленинграда). Образ сильного национального героя – Петра Великого – помогает лирическому герою внушить веру в себя и поверить в собственные силы, поддержать. Медный всадник воспринимается героем как «мистический символ», который не нуждается в доказательстве силы, которому достаточно только веры. Именно мотив веры опосредует весь текст Петереца, тесно переплетая образы России и Петербурга, образы родины и литературы.

Другое стихотворение Петереца, как и у Щеголева, связано с именем Ф. М. Достоевского. Его стих так и называется – «Достоевский».

Как черновик, день скомкан и отброшен.
Туман густеет над ночной Невой,
И Достоевский, словно гость непрошенный,
По комнате шагает – сам не свой.

Бормочет. Злобствует: «Не жизнь, а крошево,
Так трудно жить по-божьи, по-хорошему
Средь этой сутолоки деловой!

О век рассудка! Век безличной массы!
И человек, как бес – во всем черта:
Ведь мастер бес и шкодить и замазывать,
И ненавистна бесу широта.
Не пишется… Забыты „Карамазовы“,
Ведь некому и не о чем рассказывать.
Нет образов, одна лишь пустота.

Зачем писать? Не восстановишь лада
В раздробленной душе, в больном мозгу!
С надрывом, с похотливою усладою.
Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?
Я отдал все… Я больше не могу!» –
Душа тоскует старым Мармеладовым
И пьяницей замерзнет на снегу.

Томит тоска, набухнувшая тучею.
И одиночество. И боль. И мгла.
Бороться ли с бедою неминучей?
Вот молния сверкнула, обожгла,
И сотрясла, и выгнула падучая:
На дыбе так подергивают, мучая,
Истерзанные пыткою тела,
Чтоб правду выведать… [9, с. 584]

Обращает на себя внимание, что текст Петереца весьма близок в мотивно-образной структуре стихотворению Щеголева с тем же названием. И это не случайно. Дело в том, что Петерец и Щеголев были близкими друзьями, тесно общались, вместе отделились от «Чураевки», создавая «Круг поэтов», включались в поэтические соревнования на одну тему (в т. ч. на тему

Достоевского). Потому точкой пересечения двух текстов становятся не только имена Достоевского и Мармеладова (что сразу обращает на себя внимание), но и преобладающий – доминирующий – сходный для обоих мотив: мотив бреда, мотив сумасшествия, мотив бесовства.

В отличие от Щеголева, почти весь текст стихотворения Петереца представляет собой монолог Достоевского, пеняющего современному миру, судящего его за безнравственность и бесчеловечность: «Не жизнь, а крошево, / Так трудно жить по-божьи, по-хорошему / Средь этой сутолоки деловой! / О век рассудка! Век безличной массы!..»

Лирический герой Петереца (беззвучно) соглашается с Достоевским, задающимся риторикой вечных вопросов: «Зачем писать? Не восстановишь лада / В раздробленной душе, в больном мозгу! / С надрывом, с похотливою усладою. / Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?..» Как и русский классик, лирический персонаж Петереца осмысляет вопрос предназначения творчества, роли писателя и его творений: «Зачем писать?» Потому строки «Душа тоскует старым Мармеладовым» и «<душа> пьяницей замерзнет на снегу…» оказываются уже за пределами прямой речи Достоевского, они представляют собой подхваченный лирическим героем пафос восприятия классиком сегодняшнего мира. Образный ряд: «И одиночество. И боль. И мгла» – в одинаковой степени оказывается и достоевским, и петерецевым.

Обоих авторов охватывает отчаяние от неразрешимости вопроса, как и чем «бороться <…> с бедою неминучей?» И традиционно ответом на этот риторический по сути вопрос становится творчество: для Достоевского – его романы (неслучайно, прозаик вспоминает «Братьев Карамазовых» и аллюзийно, растворенно в тексте, «Бесов»), для Петереца – его лирические строки, в которых Достоевский помогает ему и подталкивает его к искомым ответам. И вновь, как у ранее проанализированных поэтов, русская литература для Петереца – не просто вымысел, фантазия, игра воображения. Это способ

осознания важнейших проблем бытия, человеческого существования, это кладезь потаенных ответов на возникающие «больные» вопросы. Литература – средство «выведать правду», найти себя, сохранить веру в смысл существования, в собственное предназначение в жизни. И «петербургский» литературный текст исполняет в этом существенную роль.

Итак, можно сделать следующие выводы. В ходе анализа было установлено, что образ России для эмигрантов, оказавшихся на Востоке еще в дореволюционное время или сохранивших воспоминания о родине пред- и пореволюционного времени, как правило, связывался с образом Петербурга, прежде всего с «петербургским текстом». Петербург, особенно литературный Петербург, был для русских эмигрантов на Востоке знаком-символом Родины, в частности образным воплощением возникшего в их сознании нового концепта – «родина-литература». С одной стороны, это объяснялось тем, что Петербург был столицей Российской империи и таковой оставался для эмигрантов и в последующее время, с другой – Харбин заставлял поэтов мысленно оказаться не на берегах Сунгари, а на берегах Невы, своим пропетербургским обликом погружая харбинцев в пространство ментального Петербурга. Исследование показало, что имена А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, значимые имена-претексты, помогали поэтам-эмигрантам формировать в условиях зарубежья собственную национальную идентичность и обогащать свои произведения интертекстуальными аллюзиями и реминисценциями, связывающими их с родиной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит-ра, 1975. 504 с.
2. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.]. М.; Л.: Гослитиздат. [Ленингр. отд.], 1960–1963. Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1904–1908. Л.: Гослитиздат, 1960. 466 с.

3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского; комм. В. В. Мочаловой. М.: Высш. школа, 1989. 404 с.
4. Гоголь Н. В. Сочинения: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 1. Повести: [Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Повести. 1835–1842]. М.: Гослитиздат, 1962. 607 с.
5. Данилевский Р. Ю. Литературные связи XVIII–XIX вв. Л.: Наука, 1984. 276 с.
6. Жирмунский В. М.Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 494 с.
7. Забияко А. А. Ментальность дальневосточного фронтира: культура и литература русского Харбина: монография. Новосибирск: изд-во Новосибирского отделения РАН, 2016. 437 с.
8. Забияко А. А., Эфендиева Г. В. «Четверть века беженской судьбы…»: художественный мир лирики русского Харбина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.
9. Калашников С. Б. «Молодая поэзия» // Литература русского зарубежья (1920–1990). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 323–328.
10. Конрад Н. И. Запад и Восток. М.: Гл. вост. лит., 1972. 496 с.
11. Крейд В. «Все звезды повидав чужие…» // Русская поэзия Китая: антология. М.: Худ. лит.; Время, 2001. С. 5–38.
12. Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: АН СССР, 1963. 227 с.
13. Русская поэзия Китая: антология / сост. В. Крейд, О. Бакич; науч. ред. Е. Витковский. М.: Худож. лит-ра, Время, 2001. 720 с.
14. Таскина Е. П. Поэтическая волна «русского Харбина» // Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1994. Т. 26. С. 241–268.
15. Трусова И. С. Потерявшие родину: о судьбах дальневосточных поэтов // Россияне в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков: мат-лы МНПК, 24–26 сентября 1997 г. Владивосток: ДВГУ, 1999. С. 318–324.
16. Хадынская А. А. Утраченная Россия Арсения Несмелова // Север России: стратегии и перспективы развития: материалы III Всероссийской НПК. Сургут: СурГУ, Т. 1. 2017. С. 184–190.

17. Цуй Лу. Харбинский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 85–98.
18. Шаронова В. Г. История русской эмиграции в Китае // Русское зарубежье. 2014. № 4. С. 217–228.
19. Шарохин Н. Г. Мой Харбин // Русская Атлантида. 2007. № 26. С. 39–43.

«ВИХРЕВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ МЕТОД «ДИОНИСИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВА» В АПОКАЛИПТИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

ВАЛУЕВ О.С.
Преподаватель-исследователь
Института Общественных Наук РАНХиГС

В период распространения вируса нового типа человечество стало задаваться одними и теми же вопросами, обращаться к одним и тем же темам, решать мировые проблемы, испытывать сходные переживания. Вне зависимости от места проживания, работы и часового пояса, нашу жизнь опутывают глобализирующие связи и отношения. Утрачен привычный образ жизни большого количества людей, меняются жизненные и производственные ритмы, системы контроля и нормы поведения и общения. Степень выработки антител стала официально рассматриваться политиками и социологами как фактор дискриминации граждан. Примечательно, что изображение обложки одного из изданий работы В. В. Розанова «Апокалипсис нашего времени» очень напоминает образ коронавируса [18], поэтому индивидуальный запрос на работу с апокалиптическим временем и сознанием сегодня как никогда актуален.

Мы столкнулись с уникальным синдромом хрононевроза, состоящего в распаде времени человеческого существования, ведущего к распаду хронотопа жизни, ее разделения, дробления на фрагменты и изживания [6]. Эта масштабная депроцессуализация существования по своему описанию напоминает результаты исследований переживания времени в концентрационном лагере, проведенных В. Э. Франклом и его коллегами [24]. Вынужденная (само)изоляция населения создала сходные эффекты переживания времени как катастрофы личной и общественной жизни. Мы попали во время-катастрофу, или, что более точно, в ее предельный вариант – в апокалиптическое время, время конца времен. Будучи разорванными на части, временные промежутки – прошлое, настоящее и будущее, – не только теряют свою связанность, но «выгорают», сжимаются,

разрушаются, становясь эсхатоном, временем завершения времени. Параллельно меняется интенсивность переживания жизни, ее образ, скорость и событийность, теряется смысл. В этот период, как верно писал Н. А. Бердяев, «каждый человек переживает свой личный Апокалипсис, к которому также относится основной парадокс времени и вечности, конечности и бесконечности. Апокалипсис этот есть откровение о реализации личности» [4, с. 107]. Хрононевроз опасен деперсонализацией, распадом личности, поскольку разрушается весь жизненный хронотоп. Нереализованность в эпоху неопределенности вкупе со страхами по поводу утраты вековых опор в религии, народных традициях, социокультурных нормах, общественных правилах и т.д. постоянно нагнетает тревожность в мире нарастающей сложности жизни, становящейся все более технологичной, отчужденной, одинокой, оцифрованной, бессмысленной и пустой.

С апокалиптическим временем и его последствиями активно работал Ф. М. Достоевский. Человек для него загадочен и никогда не может быть просчитан; он сложен и четырехмерен, не раскрывается в плоской поверхности жизни, только на ее глубине. Дело в том, что именно в глубине есть «страстное движение» [5, с. 413] за пределами добра и зла, раскрывающее вопросы божественного и дьявольского, апокалиптические вопросы. В этой логике Достоевский ставит и решает вопросы красоты и свободы, религии и веры, пути страдания, находящегося в центре его антропологии [20]. В этом есть исследовательская попытка углубиться в существо человека и мира, человека в мире и мира в человеке, что оборачивается многообразием жизненных миров и обширных внутренних вселенных. Поэтому Н. А. Бердяев считал, что Достоевский, в первую очередь, антрополог, а его писательская работа – лишь способ реализации антропологического исследования [5]. Мы продолжаем жить во времени Достоевского: в этом сложном и крайне напряженном пространстве обнажаются и сталкиваются разные силы, разворачиваются яркие и насыщенные

эмоционально события, развертываются и свертываются антропологические функции, совершаются живые драмы.

Динамические идеи Ф. М. Достоевского понимались Н. А. Бердяевым как «огненные токи» [там же, с. 383], связывающие «судьбы бытия», человека, мира и Бога [там же, с. 384]. Энергия этих идей противоречива: она может воскресить и возродить, а может и разрушить. Модальность мысли, ее характер и траектории движения имеют особое значение в произведениях Достоевского: модальность – огненная динамика духа, характер движения – взрывной, траектория – «вихревое движение» [там же, с. 397]. Г. С. Померанц писал о едином космическом ритме романов этого автора, «в огненном вихре, все кружится в этом вихре» [17, с. 389]. Попадая в этот ритм, начинаешь вращаться в нем «и вы не можете не полететь…» [там же, с. 378]. Это состояние полета есть попадание в свободу над духовной бездной человеческого существования. Это подтверждается современными исследованиями, в которых обосновывается реализация экзистенциальных смыслов в вихревых движениях души и духа [13], карнавальности последних [12]. В этом смысле интересна природа вихревого движения в человеческом существе: «Все творчество Достоевского есть вихревая антропология» [5, с. 405]. Ю. В. Синеокая пыталась показать, что этот термин соответствует философии самого Бердяева, не учитывая описания степени влияния на него идей Достоевского, о чем он неоднократно писал [19], а также иной характер его духовной направленности, принявший форму национального духовно-психологического проекта развития России [7].

«Вихревая антропология» Ф. М. Достоевского [5, с. 405] раскрывает особенности сферной модели человека, существующего по законам вихревого движения. Вихрь стирает границы внешнего и внутреннего, наполняя исследовательское пространство энергией раскрытия сущности человека и человеческого в нем. Это нелинейное движение осуществляется в разные стороны и имеет степень завихренности, выраженную в

микродвижениях отдельных вихревых нитей (у Достоевского – страстей и действий, мыслей и ценностей). Радость и свет открываются личности сквозь мрак и темноту страданий, – в этом судьба бытия человеком как светотенью. И это было в самом Достоевском, в его жизни и судьбе, которая исполнялась осмысленным светом не в отрицании волн страстей, а путем личностного прохождения через них [26]. Эта сильная «раскрученность», действительно напоминающая вихрь, позволяет раскрыть в глубине духа суть человека, его личность. Согласно Достоевскому, аполлоническая форма и порядок, задающие границы личности, возникают из дионисического экстаза, в чем состоит религиозное сознание этого антрополога: «И в этой исступленной экстатической стихии с еще большей силой утверждается образ человека, лик человека» [5, с. 418]. Г. С. Померанц очень точно показал, что «не существует точных методов измерения бездны, и нет точных методов анализа книг, в которых чувствуется дыхание бездны» [17, с. 369-370]. В книгах Достоевского дыхание бездны чувствуется постоянно, и лишь сильные духом читатели могут через него пройти. Там нет социальной широты Л. Н. Толстого, смягчающей переживания и обстоятельства погружения вглубь, нет внешних способов «сброса» экзистенциального напряжения. Достоевский не исследует социальные типы людей и формы организации их совместной жизни. Человеческие взаимоотношения обнажают в нем метафизические глубины и высоты – аполлоническое и дионисическое начала. Среди методов, адекватных этому предмету исследования, Померанц называл восточного типа «молчание, простой способ говорить о вечном – через себя, через свои беспомощные попытки вместить солнце в каплю воды» [там же, с. 370]. Достоевский предложил крайне интересный в исследовательском отношении метод антропологической работы, состоящий в реалистичном эксперименте «дионисического художества» [5, с. 405].

Достоевский реалист в смысле реалистической глубины духа, его первичной реальности. Это мистический реализм.

К. А. Степанян поясняет, что реализм понимается здесь как полнота постижения человеческого духа и жизненного мира, раскрывающего на их гранях добро и зло [21]. А. Адлер показал, что Достоевский, как глубокий психолог и недосягаемый художник, пробуждает сознание читающего, не давая ему проспать свою жизнь [1]. Это выход из формальных социальных отношений и форм организации жизни, но не выход из темы человека и человеческого. Типы персонажей Достоевского – это антропологические типы, взятые в их духовной глубине. Достоевский в силу своего таланта заставляет глубоко чувствовать и любить настолько много людей, насколько сам может чувствовать и любить, насколько высок его идеал, и в этом его поэтическое начало [2]. Как верно показал И. Волгин, он ставил своей задачей реалистичный поиск «в человеке человека», что имело отношение к обращенности в будущее [8, с. 656]. Поэтому его художественные романы на самом деле являются антропологическим исследованиями, формально выполненными в романной форме и содержательно представляющие собой экзистенциальные эксперименты. Обращение к будущему раскрывает природу человека в его личности и личностных границах, отношении к добру и злу, морально-нравственным дилеммам, свободе и судьбе, вине и ответственности, силе и слабости [22]. А. А. Ухтомский вдохновлялся этой идеей Достоевского в разработке учения о доминанте, в частности, о «доминанте на лицо другого» [цит. по: 15]. Экзистенциальный эксперимент здесь состоит в создании художественной ситуации внутри романа, где «все и всё устремлено к одному центральному человеку, или этот центральный человек устремлен ко всем и всему» [5, с. 402]. Он представляет собой загадку и тайну, раскрытию которой посвящена вся работа, общение и взаимодействие персонажей, напряжения и узловые события, диалоги и позиции. Все они вовлекаются в динамичное вихревое движение, вращаются и разыгрывают свои жизни в страстном «водовороте» судеб,

раскрывающихся и просвечиваемых вихрями из глубины. Центрирование, о котором идет речь (схема 1), вызывает вихревые движения человеческого в самой его глубине, когда напряженные взаимоотношения между персонажами запускают вихревые линии, образующие вихревую трубку дионисических сил.



Схема 1. – Экспериментальный метод «дионисического художества» Ф. М. Достоевского.

Центральная точка на схеме – это человек, тайна которого волнует и раскрывается в романе, обозначенном окружностью, соединяющей и сближающей персонажей. Двусторонними стрелками обозначены взаимоотношения между персонажами, образы которых раскрываются только в их поступках, словах, движениях, образах жизни и событиях романа. Кружение, возникающее вокруг центральной фигуры, напоминает вихревой поток, отдельные линии которого динамично выражают чувства и идеи, тематически входящие в идейный план романа. Односторонними стрелками обозначены вихревые линии, образующие вихревую трубку дионисического художества Достоевского. М. М. Бахтин был прав, что эти романы полифоничны [3], ведь именно такая архитектоника произведения создает возможность диалога и вихревого движения в нем. Образуемая вихревая трубка раскрывает тайну человека, его аполлоническую форму внутри вихря. В этом есть творческий потенциал метода, т.к. «мысль исследователя должна двигаться вокруг понятий и идей, имеющих отношение к стоящей перед ним проблеме» [14, с. 58]. Масштабы вихревого

потока разнятся в зависимости от глубины погружения в проблему человека. И. Ф. Анненский очень верно считал, что в художественной форме его произведений есть «язык взбудораженной совести, который сгущает, мозжит, твердит, захлебывается и при этом все еще боится доверять густоте своих красок, силе своего изображения» [2, с. 455]. Это очень живой язык, язык страстей и реальных жизненных событий. Поэтому этот язык не подвергается дополнительной художественной обработке с целью рационализации и приведения к стилевому, формально-логическому, социально-бытовому или иному типу соответствия. В этом смысле романный язык Достоевского всегда экспериментален и реалистичен, живуч и активен: «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, – знал ты эту тайну иль нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей. А впрочем, что у кого болит, тот о том и говорит» [9, с. 139].

Возникновение аполлонической формы есть творческий выход из апокалиптического времени, конструирование смысловых связей личности с собой и другими, образование новых отношений, более глубоких и откровенных, собственно человеческих. Это не отменяет самого вихревого движения, его живого чувства, схватывающего эту форму как целое и новое в существе человека. В соединении вечности и раздробленного времени аполлоническая форма в дионисическом движении творит новообразование хронотопа живого, излучая силу его резонанса в мире. Посмотрите, как об этом пишет В. А. Подорога: «Каждая фраза Достоевского захвачена движением, судорожной, взрывчатой потенцией, она телесна, вовлечена в психомиметический резонанс, с избытком насыщена игрой сил чувственности» [16, с. 242]. Вихревое движение остается исследовательским и проясняющим реальность в действительности, открывающим существо человека и состояние

мира, в котором он живет. Вечность и время единятся в творческом акте жизни. Личность творит себя во взаимоотношениях с другими. В этом и состоит художественный метод Ф. М. Достоевского как антрополога, его мощь, культурное и духовное значение которой отмечают богословы [11], философы [5; 10; 16], литераторы [2; 8], физиологи [23], психологи и психотерапевты [1; 24; 25]. Вихревые линии в кино продолжает А. П. Звягинцев, вихревое движение звучит в музыке и текстах Дианы Арбениной, перечитывающей Достоевского, 200-летие которого масштабно отмечается по всей стране в этом году. Все это говорит о величине и высоте духовного наследия Ф. М. Достоевского, открывающего новые антропологические перспективы в эпоху перемен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адлер А. Индивидуальная психология / А. Адлер. – СПб. : Питер, 2017. – 256 с.
2. Анненский И. Ф. Избранное / Сост. И. Подольской. – М. : Правда, 1987. – 592 с.
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. Теория романа (1930-1961 гг.) / М. М. Бахтин. – М. : ЯСК, 2012. – 880 с.
4. Бердяев Н. А. Дух и реальность / Н. А. Бердяев. – М. : АСТ, 2011. – 664 с.
5. Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – М. : АСТ, 2007. – 668 с.
6. Валуев О. С. Личность и управление в бытии и действии / О. С. Валуев // Личность: ресурсы и потенциал. – 2020. – № 4 (8). – С. 25-32.
7. Валуев О. С. Национальный духовно-психологический проект Н. А. Бердяева: от романтики русской души к романтизму «России Духа» / О. С. Валуев // III Междунар. науч. конференция «Образ Родины: содержание, формирование, актуализация», 19 апреля 2019 г. : [материалы] / Под науч. ред. Т. А. Чикаевой. – М. : МХПИ, 2019. – С. 67-72.
8. Волгин И. Ничей современник. Четыре круга Достоевского / И. Волгин. – М. : Нестор-История, 2019. – 736с.

9. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений. Т. 9. Братья Карамазовы. Роман в четырех частях с эпилогом / Ф. М. Достоевский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 635 с.
10. Жирар Р. Достоевский: от двойственности к единству / пер. с фр. Г. Куделич. – М. : Изд-во ББИ, 2013. – 162 с.
11. Зеньковский В. В. Собрание сочинений. Т. 4: Христианская философия / В. В. Зеньковский; сост. О. Т. Ермишина. – М. : Русский путь, 2011. – 536 с.
12. Колчин В. Г. Борьба сознаний персонажей как основа карнавальности ранней прозы Достоевского (наследие Бахтина в цифровую эпоху) / В. Г. Колчин // Новый филологический вестник. – 2020. – № 1 (52). – С. 16-26.
13. Кошечко А. Н. Творчество Ф. М. Достоевского в идейном пространстве гуманистической антропологии русского экзистенциализма / А. Н. Кошечко // Вестник ТГПУ. – 2014. – 9 (150). – С. 96-103.
14. Лук А. Н Психология творчества / А. Н. Лук. – М.: Наука, 1978. – 128 с.
15. Меркулов В. Л. О влиянии Ф. М. Достоевского на творческие искания А. А. Ухтомского / В. Л. Меркулов // Художественное и научное творчество / под ред. Б. С. Мейлаха. – Ленинград : Наука, 1972. – С. 170-178.
16. Подорога В. А. Рождение двойника. План и время в литературе Ф. Достоевского / В. А. Подорога. – М. : Рипол классик, 2019. – 418 с.
17. Померанц Г. С. Открытость бездне: встречи с Достоевским / Г.С. Померанц. – М. : Советский писатель, 1990. – 384 с.
18. Розанов В. В. Апокалипсис нашего времени / В. В. Розанов. – М. : Центр прикладных исследований, 1990. – 64 с.
19. Синеокая Ю. В. Вихревая антропология Николая Бердяева / Ю. В. Синеокая // Вопросы философии. – 2014. – № 11. – С. 100-109.
20. Сканлан Дж. Достоевский как мыслитель / Дж. Сканлан; пер. с англ. Д. Васильева, Н. Киреевой. – СПб. : Академический проект, 2006. – 256 с.
21. Степанян К. А. Шекспир, Бахтин и Достоевский: герои и авторы в большом времени / К. А. Степанян. – М. : Глобал Ком, 2016. – 296 с.

22. Теория и практика экзистенциальной психологии / Пер. с англ. С. Римского. – М. : ИОИ, 2014. – 336 с.
23. Ухтомский А. А. Доминанта / А. А. Ухтомский. – СПб. : Питер, 2019. – 512 с.
24. Франкл В. Э. Сказать жизни «Да!»: психолог в концлагере / В. Э. Франкл; пер с нем. Д. Орлова, Д. Леонтьев. – М. : Альпина нон-фикшн, 2016. – 239 с.
25. Фрейд З. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве / Пер. с нем. Р. Додельцева, М. Попов. – СПб. : Азбука, 2012. – 224 с.
26. Шульц О. фон. Светлый, жизнерадостный Достоевский / О. фон Шульц; отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1999. – 367 с.

ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ВОПЛОЩЕНИЕ СКРЫТЫХ МЫСЛЕЙ ПЕРСОНАЖЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «ДВОЙНИК» И «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

ГЕРАСИМОВА Е.А
Кандидат исторических наук
Государственное бюджетное учреждение культуры г. Москвы
«Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына»
Музей-квартира А.И. Солженицына

Двойничество, как явление, со всех сторон рассматривается в мировой литературе. Это и самоот–чуждение личности, и внутренний разлад индивида со своей сущностью, и расщепление сознания личности на две противоположные сферы и образ двойника, как реально существующий. Чаще всего причины двойничества заключаются в неудовлетворённости человека как личности своим положением. Например, вспомним текст Ф.М. Достоевского из повести «Двойник»: «Может быть, если б кто захотел, если б уж кому, например, вот так захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно (господин Голядкин сам в иной раз это чувствовал), и вышла бы ветошка, а не Голядкин, – так, подлая, грязная бы вышла ветошка, но ветошка-то эта была бы с амбицией, ветошка-то эта была бы с одушевлением и чувствами, хотя бы и с безответной амбицией и с безответными чувствами и далеко в грязных складках этой ветошки скрытыми, но всё-таки с чувствами…» [2: 220].

«Безответные амбиции и безответные чувства» проявляются и в отношениях личности и системы. С одной стороны, человек находясь внутри системы, чувствует себя защищённым, так как выполняет все сопутствующие правила. Например, можно вспомнить категорический императив И. Канта «Поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом»[5:260]. Но с другой стороны, если этого же самого человека не устраивает его

положение в системе, то возникает проблема на что направить свою волю: на изменение своего статуса или на изменение самой системы. В данном случае, может возникнуть следующая ситуация: изменение статуса требует временных, умственных, а порою и финансовых затрат, попробовать же осуществить изменение системы человек не рискует, особенно если ощущает себя «ветошкой». Иными словами, личность не удовлетворённая своим положением, боится предпринять решительные действия, освобождающие ее от внутреннего дискомфорта. Подобной личности остаётся только мысленно выражать своё недовольство.

В данном случае и появляется двойник, как воплощение скрытых мыслей. Двойник – это сущность, запрятанная в глубине подсознания личности, которая проявляется либо в мыслях, либо в плотском обличии. Этой проблеме посвящена повесть Ф. М. Достоевского «Двойник». (Полное название: «Двойник, приключения господина Голядкина. Петербургская поэма). На наш взгляд, повесть позволяет читателю самому определить при каких обстоятельствах появляется двойник, так как автор, не давая на это прямого ответа, излагает множество подсказок, указывающих на причины появления двойника.

Центральный персонаж повести («герой наш» – как называет его Ф.М. Достоевский) Яков Петрович Голядкин чиновник низкого ранга, помощник столоначальника, с первых строк повести предстаёт перед нами вполне довольным своей внешностью, несмотря на «подслеповатую и довольно оплешивевшую фигуру» [2: 148]. Такое удовлетворение, как правило, не приводит к появлению двойника, но Достоевский постепенно подводит читателя к мысли о внутреннем дискомфорте Голядкина. Например, сам читатель, пользуясь подсказками автора, понимает, что такие чиновники, как господин Голядкин, согласно правилам системы, в экипаже не ездят. Но Голядкин приглашён на обед (день рождения дочери) к статскому советнику Олсуфию Ивановичу Берендееву и поэтому нанимает экипаж. Во время поездки он «…торопливо, даже со

страхом придался в самый тёмный уголок своего экипажа. Дело в том, что он встретил двух сослуживцев своих, двух молодых чиновников того ведомства, в котором сам состоял на службе. Чиновники же, как показалось господину Голядкину, были тоже со своей стороны в крайнем недоумении, встретив таким образом своего сотоварища; даже один из них указал пальцем на господина Голядкина» [2: 151]. Увидев недоумение со стороны сослуживцев, Голядкин рассуждает: «Что за мальчишки! – начал он, рассуждая сам с собою. – Ну, что же такого тут странного? Человек в экипаже; человеку нужно быть в экипаже, вот он и взял экипаж» [2: 151]. Если бы чиновник Голядкин придерживался бы этого правила в действительности, т.е. спокойно поступал так, как ему нужно и продолжал бы дальше ехать в экипаже, то было бы гораздо меньше поводов для появления двойника. Но он сначала мысленно ругает молодых чиновников именно за то, что они застали его в экипаже: «Просто дрянь! Я их знаю, – просто мальчишки, которых ещё нужно посечь! Им бы только в орлянку при жалованье, да где-нибудь потаскаться, вот это их дело. Сказал бы им всем кое-что, да уж только…» [2: 151], а затем он сам впадает в недоумение, увидев начальника своего отделения Андрея Филипповича: «Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно, что глядит во все глаза и что спрятаться никак невозможно, покраснел до ушей. «Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет? <…> или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чём не бывало? Именно не я, не я, да и только! – говорил господин Голядкин, снимая шляпу перед Андреем Филипповичем и не сводя с него глаз. – Я, я ничего, – шептал он через силу, – я совсем ничего, это вовсе не я, Андрей Филиппович, это вовсе не я, не я, да и только» [2:151 – 152]. Таким образом, простое событие – поездка в экипаже превращается для господина Голядкина чуть ли не в глобальную проблему жизни, мешающую ему продолжать свой путь

Далее, по тексту, читатель может изучить характер Голядкина в процессе беседы с доктором Крестьяном Ивановичем. Доктор советует Голядкину «Не чуждаться жизни весёлой; спектакли и клубы посещать…» [2: 155]. Голядкин же возражает: «Я, Крестьян Иванович, люблю тишину <…> я, Крестьян Иванович, люблю спокойствие, а не светский шум» [2:155 – 156]. Можно сопоставить рассуждения, если человеку нужен экипаж, пусть едет в экипаже, если ему нужна тишина, а не светский шум, пусть проводит время в тишине, но Голядкину нужно, чтобы врач признал его правоту и он говорит о себе, фактически требуя похвалы: «Человек я маленький, сами вы знаете; но, к счастию моему, не жалею о том, что я маленький человек. Даже напротив, Крестьян Иванович; и, чтоб всё сказать, я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький. (Фактически это скрытое недовольство). Не интригант – и этим тоже горжусь. Действую, не втихомолку, а открыто, без хитростей, и хотя бы мог вредить в свою очередь, и очень бы мог, и даже знаю над кем и как это сделать, Крестьян Иванович, но не хочу замарать себя и в этом смысле умываю руки» [2: 156]

На слова доктора: «расскажите мне, что у вас есть там теперь неприятного» [2:158], Голядкин фактически обрушивается на своё окружение. Получается, что ему мешает жить Владимир Семенович, который, несмотря на свой молодой возраст, недавно произведён в асессоры, враги, которые о нём, о Голядкине, посмели распустить слух, что он женится на немке, при этом Голядкин называет её, чуть ли не последними словами («подлая, гадкая, бесстыдная» [2: 162]), к своему благодетелю Олсуфию Ивановичу он, на словах, относится с пренебрежением, заявляя, что Берендеев: «От старости, как говорится, покачнулся порядком» [2:161]. Перед этим Голядкин сообщает о своём разговоре с Олсуфьем Ивановичем: «Олсуфий Иванович, говорю, я знаю, чем обязан я вам, ценю вполне благодеяния ваши, которыми почти с детских лет вы осыпали меня. Но откройте глаза, Олсуфий Иванович, говорю. Посмотрите. Я сам дело начистоту и открыто веду, Олсуфий

Иванович» [2:160 – 161].Таким образом, Достоевский показывает читателю «безответные амбиции» ветошки Голядкина.

Нереализованные амбиции Голядкина, например, желание выдать себя за обеспеченного делового покупателя, проявляются и у Гостиного двора (после посещения доктора). Голядкин заходит в разные торговые лавки, везде ведя себя одинаково: «Наторговав опять на знатную сумму, господин Голядкин и здесь обещал купцу зайти непременно, взял нумер лавки и, на вопрос о задаточке, опять повторил, что будет в своё время и задаточек» [2: 163]. При этом, никакого «задаточка» Голядкин давать не собирался, да и впоследствии, читатель может сделать вывод, что он предпочёл бы и не платить за услуги, например, за обеды.

Если нельзя реализовать себя в реальности, то можно реализовать себя и на словах. Беседуя с молодыми регистраторами, заметившими его в экипаже, Голядкин заявляет: «…вы, господа, все меня знаете, но до сих пор знали только с одной стороны. Пенять в этом случае не на кого, и, отчасти, сознаюсь, я был сам виноват. <…>

– До сих пор, господа, вы меня не знали. Объясняться теперь и здесь будет не совсем-то кстати. <…> Вот, господа, мои правила: не удастся – креплюсь, удастся – держусь и во всяком случае никого не подкапываю. Не интригант – и этим горжусь. В дипломаты бы я не годился. Говорят ещё, господа, что птица сама летит на охотника. Правда, и готов согласиться: но кто здесь охотник, кто птица. Это ещё вопрос, господа!» [2: 165 – 166]. Но внешний вид Голядкина – «фигура была именно такого незначительного свойства, что с первого взгляда не останавливала на себе решительно ничьего исключительного внимания» [2: 148] – настолько не соответствует произнесённым словам, что регистраторы «оба крайне неучтиво покатились со смеха» [2: 166].

В итоге по амбициям Голядкина, хотя и мысленным, наносится сокрушительный удар: Олсуфий Иванович «велит не принимать» такого гостя [2:167]. И Голядкин, растеряв свою

напыщенность, с которой он обращался к регистраторам, бормочет «отворившему ему человеку»: « Как? что ты мой милый? Я – я на обед, братец. Ведь ты меня знаешь? <…> Однако как же это так? Так нельзя! Доложите…Как же это так? Я на обед…[2: 167]. За «обеденное время «герой наш» успевает резко поговорить с начальником своего отдела, тайно пробраться в дом к Олсуфию Ивановичу, поздравить дочь последнего Клару Олсуфьевну так, что вокруг него «всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало» [2: 177]. Дело кончается тем, что Голядкина выводят из дома Берендеевых и он «стремглав бросился вон, куда-нибудь, на воздух, на волю, куда глаза глядят…» [2:182].

Если рассматривать личность Голядкина с позиций экзистенциализма (определённого существования), то вряд ли можно охарактеризовать её точнее Достоевского – «ветошка с амбицией». Желая перепрыгнуть свой шесток, Голядкин нанимает экипаж, восхваляет себя перед доктором, впустую торгуется с купцами, стремится возвысить себя перед регистраторами, но тут же теряется перед слугами и перед гостями Олсуфия Ивановича, не в состоянии говорить перед множеством людей, на балу готов провалиться «в эту минуту сквозь землю» [2: 176] и даёт себя удалить как ветошку: «…он почувствовал, что на него надевают шинель, что ему нахлобучили на глаза шляпу; что, наконец, он почувствовал себя в сенях, в темноте и на холоде, наконец и на лестнице» [2: 182]. Иными словами, перепрыгнуть свой шесток Голядкину не удаётся. Если использовать герменевтический метод (в данный момент, мы рассматриваем герменевтику как науку о значении и взаимоотношении слов), то можно увидеть, что Достоевский, применительно к Голядкину, использует такие слова и выражения как «думка», «гримаска», «припадок весёлости», «странное озабоченное выражение в лице», «поспешил было спрятаться», «сконфузился препорядочно», « с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа», «сбился совсем и стоял теперь в каком-то бестолковом раздумье», «стал, ковыляя,

семеня, торопясь и спотыкаясь, сходить с лестницы», тем самым подчёркивая жалкое состояние «героя». Даже в обращении Голядкина к собеседникам Достоевский использует лексический повтор. Очень часто Голядкин во время беседы повторяет имя-отчество собеседника. Например, в совсем небольшой речи он четыре раза упоминает имя-отчество врача без существенной необходимости: «Нет, *Крестьян Иванович*, мы лучше это оставим теперь (вопрос о так называемых врагах Голядкина) <…> – лучше отложим всё это в сторону, до времени…до другого времени, *Крестьян Иванович*, до более удобного времени, когда всё обнаружится, и маска спадёт с некоторых лиц, и кое-что обнажится. А теперь покамест, разумеется после того, что с нами случилось…вы согласитесь сами, *Крестьян Иванович*…Позвольте пожелать вам доброго утра, *Крестьян Иванович*» (Курсив мой – Е. Г.), [2: 159]. Или на вопрос своего сослуживца Сеточкина «о здоровье господина Голядкина» «герой наш» отвечает: « Я, *Антон Антонович*, слава Богу, <…>. Я, *Антон Антонович*, совершенно здоров; я, *Антон Антонович*, теперь ничего…» (Курсив мой – Е. Г.), [2: 194]. Из-за своей нерешительности Голядкин не может осуществить, то, чего судя по тексту Достоевского, страстно желает. Но всё это, чуть ли не с блеском осуществляет его двойник Голядкин-младший.

Интересно развиваются отношения Якова Петровича Голядкина с двойником: сначала он бежит от двойника, затем недоумевает по поводу появления двойника, затем стремится быть вместе с двойником, наконец, бегает за ним, желая то обличить в самозванстве, то стать ему другом. Голядкин приходит в ужас от появления двойника, когда бежит «куда глаза глядят» из дома советника Берендеева: «ни за какие сокровища мира не желал бы встретиться с ним» [2:187]. Впрочем, то, что это его двойник Голядкин пока ощущает только на уровне подсознания. Когда же двойник приходит на место службы господина Голядкина, то у последнего ужас сменяется недоумением: «Да как же? по какому же праву всё это делается? кто разрешил такого чиновника, кто дал право на это? Сплю ли я,

грежу ли я» [2: 193]. Но вот двойник робко напрашивается домой к Голядкину и ведёт себя с ним именно так как хочет или как мечтает хозяин дома, т.е. превозносит Голядкина и признаёт его превосходство: «Гость был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался угадать его мысли» [2: 201]. Голядкин понял, « что нужда в нем великая» [2:201].К тому же двойник постоянно это подчёркивает: «Зная ваше великодушие и добродетели ваши <…>, – осмелился я обратиться к вам и просить… вашего знакомства и покровительства…» [2:202]. Во время же беседы двойник «давал немедленно знать, что он всё разумеет точно таким же образом, как хозяин его, мыслит так же как он, и смотрит на всё такими же глазами, как и он» [2:204 – 205]. И Голядкин уже раскрывается навстречу двойнику, видя в нём, благодаря желаемой лести, чуть ли не лучшего друга: «мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им…в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. <…> Ты, брат, сторонись от них всех. <…> Любя тебя, братски любя тебя, говорю. А мы с тобой, Яша, будем хитрить и с своей стороны подкопы вести и носы им утрём» [2: 206]. Правда, уже следующим утром Голядкин говорит о себе: «Расходился же я, <…> …дурачина ты этакая! и вздору с три коробу намолол да ещё хитрить, подлец, собирался» [2:208:]. Но дело сделано, Голядкин, наконец, услышал о себе, какой он великодушный и добродетельный, иными словами, *двойник вещает Голядкину именно то, что сам Голядкин хочет думать о себе.*

Покинув квартиру Голядкина, двойник продолжает осуществлять воплощение скрытых мыслей своего «первообраза», но делает это уже не в пользу Голядкина-старшего. Голядкин-старший говорит о своих заслугах: «Я сам дело начистоту и открыто веду» [2:161], но одобрение «его превосходительства» получает Голядкин-младший (двойник):

«Говорили даже, что его превосходительство сказали спасибо господину Голядкину-младшему, крепкое спасибо; сказали, то вспомнят при случае и никак не забудут» [2:215]. Голядкин мечтает беседовать с начальником отделения Андреем Филипповичем, но вместо этого у него выходит неуместная фамильярность: «Ну, а что медведь наш сидит?..» [2:165], двойник же непринуждённо беседует с ним, улыбается и «что-то с восхищённым видом нашептывал ему на ушко, на что Андрей Филиппович самым благосклонным образом кивал головою» [2:215]. Во время беседы с регистраторами «чтобы не уронить себя и снизойти до канцелярского юношества, с которым всегда был в должных границах, он попробовал было потрепать одного юношу по плечу; но популярность в этом случае не удалась господину Голядкину, и, вместо прилично-короткого жеста, вышло что-то совершенно другое» [2:165]. Двойник же самым естественным образом «….вертясь, семеня с улыбочкой, которая так и говорила всем «доброго вечера», втерся он в кучку чиновников, тому пожал руку, этого по плечу потрепал, третьего обнял слегка, четвертому объяснил, по какому именно случаю был его превосходительством употреблен, куда ездил, что сделал, что с собою привёз; пятого, и, вероятно, своего лучшего друга, чмокнул в самые губки…..Напрыгавшись досыта, покончив со всяким по-своему, обделав их всех в свою пользу, нужно ль, не нужно ли было, нализавшись всласть с ними со всеми…..» [2: 251 – 252], становится для всех своим. Чувствуя себя неспособным быть любезным со всеми и быть приятным всем, Голядкин наблюдает, как всё это получается у двойника, сначала во сне: «Чуть успеет, например, полизаться с одним, заслужить благорасположение его, – и глазком не мигнешь, как он уже у другого. Полижется-полижется с другим втихомолочку, сорвет улыбочку благоволения, лягнет своей коротенькой, кругленькой, довольно, впрочем, дубоватенькой ножкой, – и вот уж и с третьим, и куртизанит уж третьего, с ним тоже лижется по-приятельски; рта раскрыть не успеваешь, в изумление не успеешь прийти, – а уж он у четвертого, и с четвертым уже на тех

же кондициях, – ужас: колдовство, да и только! И все рады ему, и все любят его, и все превозносят его…» [2:241], затем и наяву «всё происходило точь в точь как во сне…»[2: 252].

Двойник проделывает с Голядкиным, то, что сам Голядкин хотел бы сделать с другими. Например, съедает десять расстегаев, за которые вынужден заплатить Голядкин-старший, убегает из кофейни, не заплатив за обед и, повторяя слова Голядкина, «с самой ядовитой и далеко намекающей улыбкой проговорил ему «Шалишь, братец, Яков Петрович, шалишь! Хитрить мы будем с тобой, Яков Петрович, хитрить». [2:218]. К тому же двойник высмеивает Голядкина перед сослуживцами так, как сам Голядкин высмеивал других и явно перед доктором Крестьяном Ивановичем и скрыто в своих размышлениях. Таким образом, своими действиями – общением с начальством и сослуживцами, поведением в конторе и в кофейне – *двойник воплотил скрытые мысли Голядкина,* сделал, то, о чём Голядкин мог только мечтать, но на что не решился бы сам.

Реакция господина Голядкина на действия двойника очень напоминает каламбур: в отношении к *двойнику* «герой наш» ведёт себя *двойственно:* то он называет Голядкина-младшего самозванцем и подлецом: «удивляюсь, как никто здесь не обличит самозванца и подлеца» [2:254], то начинает «немного раскаиваться, что вступился за себя» [2:219], то ловит руку двойника, как лучшего друга: «…жадно схватил наш герой простертую ему так неожиданно руку и пожал ее самым крепким, самым дружеским образом» [2: 252]. В лицо же своему двойнику он говорит: «я вашим врагом никогда не бывал. Злые же люди несправедливо меня описали…» [2: 260]. И, хотя он заявляет себе, что «..как ветошку, себя затирать я не дам.<…>. Я не ветошка» [2:219], своим заискиванием перед двойником «Милостивый государь, если вы только благородный человек, то надеюсь, что вспомните про вчерашние дружеские наши сношения» [2:220], и лепетанием «принимаю, дескать, благодетельное начальство за отца и слепо вверяю судьбу свою »

[2:254],Голядкин становится похожим на ветошку. И, как ветошку, его отправляют « на казённый квартир» [2: 294].

Как отмечает И.И. Гарин «…Голядкина своего Достоевский писал…в…восторженном состоянии, усиленном угаром нахлынувшей вдруг славы [1:84]. Сам же Достоевский впоследствии вспоминал: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда в литературе не проводил» [3:358]. Тем не менее, в библиографии, посвящённой творчеству Достоевского, немало места отводится и «Двойнику». В частности отмечается, что двойник Голядкина – это зло. Например, С.И. Фудель писал: «Двойник повести воплощает в себе все нравственное зло господина Голядкина» [6:77]. Мы используем формулировку *воплощение скрытых мыслей*. Сложно определить, действительно ли Голядкин желал всем зла. Но быть значащей личностью ему очень хотелось. Голядкин мыслит о себе, как о несправедливо обойдённом. Двойник же начинается именно с мыслей. Мысли, характеризующие двойничество, отражаются и в произведениях А. И. Солженицына. В персонажах его романа «В круге первом» можно заметить черты господина Голядкина.

Например, сопоставим с Голядкиным такого персонажа как Галахов. На первый взгляд это абсолютно разные типы. Галахов – известный писатель, трижды лауреат Сталинской премии, его печатают целыми поэмами, сотни театров страны ставят его пьесы [4: 454 – 455], Голядкин же «ветошка с амбициями». Но своими мыслями Галахов, так же, как и Голядкин вызывает двойника. Как писатель, Галахов хочет не только современной славы, но и бессмертия, фактически признаваясь в том, что примеряет к себе втайне пушкинский фрак и толстовскую рубаху. Поэтому «Начиная новую большую вещь, он вспыхивал, клялся себе и друзьям, что теперь-то напишет настоящую книгу. С увлечением садился он за первые страницы. Но очень скоро замечал, что пишет не один…»[4: 455]. Только в отличие от двойника Голядкина, никто не видит двойника Галахова, да и сам писатель, в полной мере, не сознает

суть двойничества. В процессе создания книги «…перед ним всплыл и всё ясней маячит в воздухе образ того для кого он пишет, чьими глазами он невольно перечитывает каждый только что написанный абзац. И этот Тот был не Читатель, брат, друг, сверстник-читатель, не критик вообще, а почему-то всегда – прославленный, главный критик Ермилов» [4: 455].

С одной стороны Галахову хочется бессмертия, но с другой – не хочется терять современную славу. Второе первенствует над первым. Оттого Галахов и читает свой текст не своими глазами, а глазами Ермилова. «И так абзац за абзацем стараясь угадать контраргументы Ермилова и приноровиться к ним, Галахов быстро ослабевал выписывать углы, и книга сама малодушно обкатывалась, ложилась податливыми кольцами. И, уже зайдя за половину, видел Галахов, что книгу ему подменили, опять она не получалась» [4: 456]. Судя по тексту, вряд ли Галахов избавится от своего двойника. Для него Ермилов не только «прославленный, главный критик», но и воплощение его желания остаться на гребне славы, иными словами, воплощение мыслей о славе.

В «Двойнике» неоднократно поднимается вопрос: может ли человек быть подобным ветошке. Голядкин часто заявляет себе, что не хочет быть ветошкой: «Позволить же затереть себя как ветошку, об которую грязные сапоги вытирают, господин Голядкин не мог. <…> «Но, как ветошку, себя затирать я не дам. <…> Я не ветошка: я, сударь мой, не ветошка» [2:219]. Но в глубине души Голядкин ощущает себя ветошкой, особенно когда говорит о двойнике «И подменит человека, подменит, подлец такой, – как ветошку человека подменит и не рассудит, что человек не ветошка» [2:224 – 225]. В очередной раз, сомневаясь в правильности своих действий, Голядкин говорит о себе. «Ведь уж чего! Погибаешь, ветошке подобишься, так ведь нет же, туда с амбицией, дескать, честь моя страждет, дескать, честь тебе свою нужно спасать! Самоубийца я этакой!» [2:234]. Но такой же ветошкой, в своей системе, фактически ощущает

себя и майор МВД Адам Вениаминович Ройтман, хотя его общественное положение намного выше положения Голядкина.

Двойственность Ройтмана проявляется ещё в школьные годы: чтобы быть таким, как все он участвует в травле одноклассника Олега Рождественского, хотя и стыдится этого: «Адам Ройтман не был там заводилой, его втянули, – но даже и сейчас стыдом залились его щёки» [4:529]. Двойственность же майора КГБ заключается в том, что он одновременно и человек системы и не может быть для неё своим из-за своей национальности: «…бич гонителя израильтян <…> принимал Иосиф Сталин» [4:525]; «…главная обида для Ройтмана в том, что ты от души хочешь быть *своим* таким, как все, – а тебя не хотят, отталкивают, говорят: ты – чужой! Ты – неприкаянный. Ты – жид!» [4: 525]. Если Ройтман для системы жид, то система в любой момент может убрать его как ветошку « и не рассудит, что человек не ветошка» [2: 225].Отсюда следует, что, несмотря на звание, отношение носителей власти к Ройтману, мало чем отличается от отношения сослуживцев к Голядкину.

Такой же ветошкой фактически является и всемогущий министр МГБ СССР В.С. Абакумов. Он никогда не знает останется ли на свободе после приёма у Сталина. «Эти приёмы, по часу, были тяжёлой расплатой за всю власть, за всё могущество Абакумова. Он жил и наслаждался только от приёма до приёма» [4:136]. Перед лицом Сталина, как будто бы появляется двойник Абакумова: «Наступал срок – всё замирало в нём, уши леденели, он сдавал свой портфель, не зная получит ли его обратно, наклонял перед кабинетом свою бычью голову, не зная, разогнёт ли шею через час» [4:136]. Подобное поведение – поведение человека-ветошки и очень напоминает лепет Голядкина: ««принимаю, дескать, благодетельное начальство за отца и слепо вверяю судьбу свою» [2:254].

Если человек не в государственном аппарате сталинского режима, он тем более ветошка, как Радович, который по поведению также напоминает господина Голядкина. В душе Радович – старый революционер, в жизни – «маленький

пергаментный человечек» (фактически аналог ветошки), Сначала, подобно Голядкину, Радович пафосно начинает упрекать прокурора Макарыгина за отход от революционных идей, заявляя: « А рабочая оппозиция, что говорила, не помнишь? <…>. Но дальше была грань. Радович погас, смолк, съёжился снова в маленького пергаментного человечка» [4: 463] и в итоге отступает, как Голядкин, говоря подобострастные слова: «Капиталистический мир разъедается несравненно худшими противоречиями» [4: 463]. Желание Радовича сохранить относительное благополучие выражает его двойник – тот самый «маленький пергаментный человечек».

Любимые фразы Голядкина сводятся к тому «Ну ничего…ну, ничего (лексический повтор); может это и совсем ничего <…>может быть все это в своё время устроиться к лучшему» [2: 185]. «Впрочем, это всё могло бы устроиться к лучшему» [2:259]. Выражение Голядкина «Оно <…> как нибудь, наверное, непременно возьмёт да и уладится к лучшему» [2:280] относится и к полковнику Яконову МВД, также пребывающему в состоянии двойничества. С одной стороны инженер-полковник, с другой – отчаявшийся, измученный, безвластный человек. Определяя действия власти как бессмысленные («Яконов не раз вокруг себя и на себе испытывал ту безумную, непосильную гонку, в которой захлестнулась вся страна – её наркомы и обкомы, учёные инженеры, директора и прорабы, начальники цехов, бригадиры рабочие и простые колхозные бабы. Кто бы и за какое не брался, очень скоро оказывался в захвате, в защеме придуманных, невозможных, калечащих сроков: больше! быстрее! ещё!! ещё!! норму! Сверх нормы!!! Почётную вахту! встречное обязательство! досрочно!! ещё досрочнее!!!» [4:163 – 164]), Яконов стремится остаться внутри «власть имущих». Находясь на грани ареста (в отведённые сроки не может быть выполнено задание Сталина) он, подобно Голядкину, надеется на благополучный исход, не в состоянии спасти себя сам. Но, в отличие от Голядкина, помощь к Яконову приходит в лице

инженера Сологдина: « Так вы… берётесь восстановить чертёж?! – это не инженер-полковник спросил, а отчаявшийся, измученный, безвластный человек" [4:571]. Создаётся впечатление, что сущность Яконова – это «измученный человек», а властный инженер-полковник, определяющий, кого отправить в лагерь на общие работы – его двойник.

Совсем другая двойственность Иннокентия Володина – дипломата, советника второго ранга. Ему не угрожает система так, как Абакумову, Радовичу, Ройтману, и Яконову, ему даже не нужно бессмертие в веках, как писателю Галахову. Двойственность его мыслей и вместе с тем образа жизни формируется постепенно. Сначала он очень доволен своим положением: брак по любви, престижная служба. Даже война фактически проходит мимо Володина и его жены: «И горе мира никак не овеяло лиц Иннокентия и Дотнары» [4: 428]. Ощущение же Иннокентием «безвкусного отвратного пресыщения» [4: 428] – это ещё не двойничество. Двойничество начинается, когда он принимается читать так называемый архив своей покойной матери и ему открывается совсем другая истина в отношении своей жизни и своей работы дипломата: «В пестроте течений, в столкновении идей, в свободе фантазии и тревоге предчувствий глянула на Иннокентия с этих желтеющих (газетных) страниц Россия Десятых годов, последнего предреволюционного десятилетия, которое Иннокентия в школе и в институте приучили считать самым позорным, самым бездарным во всей истории России <…> Иннокентий понял, что был обокраден до сих пор» [4: 432].

«Свою службу, свою работу, которую он до сих пор считал наилучшим, наиудачным жизненным жребием, – он впервые ощутил как нечто гадкое» [4: 434]. Кроме того, Иннокентий ощущает не только свою двойственность, но и двойственность всех дипломатов за рубежом: «Служить советским дипломатом – это значило не только каждый день декламировать убогие вещи, над которыми смеялись люди со

здравым мозгом, это значило ещё иметь <…> две грудные клети и два лба <…>. Главная-то работа была вторая, тайная: встречи с зашифрованными личностями, сбор сведений, передача инструкций и выплата денег. <…>. Теперь она стала ему – против души, постылой. [4: 434]. Окончательное изменение мыслей Иннокентия происходит во время встречи с дядей по матери. Навещая, чуть ли не впервые «тверского дядюшку», он всё ещё чувствует себя эстетом, вбирающим в себя жизнь элиты: «Были в коридоре низкий потолок, скудное окошко к воротам, две чуланных двери, да две человеческих. Иннокентию стало тоскливо. Он никогда так не попадал. Он досадовал, что приехал, и подыскивал, как бы соврать, чтобы здесь не ночевать, к вечеру уехать» [4: 437]. «В такой перекошенной, придавленной старой постройке с малым светом и малым воздухом, где из мебели ни предмет не стоял ровно, в такой унылой бедности Иннокентий никогда не бывал, только в книгах читал. <…>. Иннокентий попал как в западню. Сегодня же уехать!» [4: 437]. Но вот начинаются беседы с дядей, и Иннокентий уже не замечает бедности дядиной обстановки: «Хорошо они стали с дядей говорить. Иннокентий уже и в комнатах не задыхался, и не собирался уезжать. Странно, шли часы – и незаметно, и все интересно» [4: 441].Иннокентий теперь уже не столько эстет, сколько человек, желающий понять истину: «Чем давнее год, тем дивнее было читать. Он уже знал, что и сегодня не уедет». [4: 444]. Под воздействием нового чувства Иннокентий звонит в «американское посольство», не желая, чтобы атомная бомба попала в руки Сталина и его окружения. Но двойничество никуда не исчезает: Иннокентий боится выйти из системы: «Он и не ждал, что так разволнуется, он и не предполагал, что так боится за себя» [4: 426]. «Он бросился в пропасть быстрым подхватом чувства, но всё же он не представлял ударяющего, мозжащего каменного дна. Он, может быть, таил ещё где-то дерзкую надежду выпорхнуть, уйти от ответа, перелететь за океан, отдышаться, рассказывать корреспондентам. Но, ещё и дна не достигнув, он упал в опустошение, в изнеможение духа.

Оборвался натяг его короткой решимости – и страх разорял и выжигал его» [4: 605].«Неужели это он? он! осмелился звонить в посольство?!» [4: 606]. И внешне Иннокентий ведёт себя как человек системы: в беседе с писателем Галаховым о чертах советского дипломата «голосом потерянным и с кислой кривой улыбкой» [4: 456], он говорит не то, что думает, а то, что нужно сказать советскому человеку: «А черты нашего дипломата? – всё же досказал Иннокентий <…> – Ты и сам можешь их себе хорошо. Высокая идейность. Высокая принципиальность. Беззаветная преданность нашему делу. Личная глубокая привязанность к товарищу Сталину. Неукоснительное следование инструкциям из Москвы…» [4: 456].

С господином Голядкиным Иннокентия роднят мысли о своём окружении. Голядкин постоянно ищет в других негатив. О Крестьяне Ивановиче он думает так: «Этот доктор глуп <…>, – крайне глуп. Он, может быть, и хорошо своих больных лечит, а всё-таки… глуп, как бревно» [2:162]. Не лучше Голядкин думает о своих сослуживцах: «Впрочем, ведь оно и того как подумать, этот Антон-от Антонович…доверяться-то страшно: сед человек и от старости покачнулся порядком» [2:198], « он (Вахромеев) глуп, как простое осиновое бревно»[2:247], «Иван-то Семёнович, был мне давно подозрителен, я про него давно замечал: старикашка такой скверный, гадкий такой…» [2:248]. Иннокентий же, подобно Голядкину, даёт мысленную характеристику другим: «И весёлые приятели его, с которыми он так прочно был дружен, стали разнравливаться ему, один показался неумным, другой грубым, третий – слишком занятым собой”. [4: 429].

Как уже было отмечено, двойничество Иннокентия носит совсем другой характер, чем двойничество господина Голядкина. Двойничество последнего порождено желанием возвысится, двойничество Иннокентия – желание помочь человечеству: «Не жалко бы и умереть, если бы люди узнали, что был такой гражданин мира и спасал их от атомной войны» [4: 608]. Но ни тот ни другой не может самостоятельно изменить своё

положение. Поэтому конец у них одинаковый, их увозят туда, откуда вернуться фактически невозможно. «Когда же очнулся (Голядкин), то увидел, что лошади несут его по какой-то ему незнакомой дороге. Направо и налево чернелись леса; было глухо и пусто» [2: 293]. Голядкина везут «на казенный квартир» <…> «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он давно это предчувствовал» [2: 294]. Предчувствовал свой арест и Иннокентий. Последние минуты Иннокентия на свободе таковы: «…автомобиль обогнул всю сверкающую Лубянскую площадь, словно делая прощальный круг и давая Иннокентию возможность увидеть в последний раз этот мир и неумолимую высоту слившихся зданий Старой и Новой Лубянок, где предстояло ему окончить жизнь» [4: 657].

В романе «В круге первом» А. И. Солженицына присутствует глава (48-я) под названием «Двойник». Здесь речь идёт о заключённом Руське Доронином. В отличие от Голядкина Руська сознательно примеряет личину двойника, хотя себя таковым не считает. Оперуполномоченный «шарашки» майор Шикин предлагает Руське стать осведомителем, в просторечии стукачом. Рассуждения Руськи сводятся к следующему: «Руська понимал, что Шикин действительно может услать его на Воркуту, если он откажется стать стукачом» [4: 341]. Но «этот юноша не выпускал из виду и такую ситуацию, когда все эти архивы МГБ будут раскапывать и всех тайных сотрудников предавать позорному суду. Поэтому согласиться на сотрудничество с кумом (Шикиным) было в дальнем смысле также опасно, как в ближнем – отказаться от него» [4: 341]. И Руська выбирает интересный для него путь, потому что «был художник авантюризма <…>. Он томился от бездеятельности в тесном уюте шарашки!» [4: 341].

Этот авантюризм сводится к тому, что Руська рассказывает друзьям-сокамерникам о своей игре, о том, что он в глазах начальства считается стукачом. Решение сводится к тому, что лучше, если будет стукачом он, хороший Руська Доронин, не докладывающий ни о чём существенном, чем кто-

либо другой, настоящий стукач, желающий ради своей выгоды всех «заложить». Именно об этих настоящих стукачах, Руська собирается рассказывать друзьям. Но, чтобы удержаться на должности фальшивого стукача, нужно обязательно о чём-нибудь доносить и друзья понимают это: «Когда он (Руська) затевал эту острую двойную игру с оперативниками, он всё предвидел, он провёл бдительность врагов, <…> но он был беззащитен против друзей! <…>. Его удивляло как эти зрелые, толковые, опытные люди не имели достаточной широты души, чтобы понять его, поверить, что он – не предатель» [4: 481 – 482].

В итоге к Руське формируется двойственное отношение: его и принимают таким, какой он есть, его и сторонятся: «Так Руську постигла судьба *двойников* (Курсив мой – Е. Г.). Об игре его по-прежнему никто не донёс, но его стали сторониться”. [4: 342]. Двойник Руськи – это воплощение мыслей авантюриста.

Голядкин, в силу своего характера, не может пойти открыто на авантюру, но, он способен выдать желаемое за действительное относительно Клары Олсуфьевны – дочери статского советника Берендеева Олсуфия Ивановича. Убедившись, что Берендеев не желает видеть его в своём доме, Голядкин хочет представить так, что это происки Клары Олсуфьевны. Когда его непосредственный начальник Андрей Филиппович интересуется, что же происходит с Голядкиным, то последний отвечает: «Ничего-с, Андрей Филиппович <…>. Это моя частная жизнь <…>…дерзкая девчонка, больше ничего…

– Что!..что?! – Андрей Филиппович потерялся от изумления» [2: 168]. Можно понять изумление Андрея Филипповича, так как Голядкина, даже по внешнему виду, невозможно представить рядом с Кларой Олсуфьевной. В такое же изумление впадает и заключённый Глеб Нержин, когда Руська Доронин рассказывает ему о той, которую считает своей девушкой: «…девушка со взглядом сочувствия

и восхищения слушала сегодня вечером, как он рассказывал о себе, <…>.Ничего ещё не произошло между ними, вместе с тем уже произошло что-то, отчего он мог сказать, что девушка у него – есть.

– Но кто она, слушай? – допытывался Глеб.

Чуть приоткрыв одеяло, Ростислав ответил из темноты:

– Тс-с-с…Клара…

– Клара?? Дочь прокурора?!!» [4: 88 – 89].

По стечению обстоятельств обе девушки носят одинаковые имена. Руська, как и Голядкин, чувствуют, что избранная им девушка ему не доступна. Но Руська не проявляет двойничество в отношении к *своей* Кларе (Хотя, справедливости ради следует отметить, что он, до встречи с Кларой, два года не видел женщин). Руська искренне восклицает «Клара! Кто знает – когда ещё мы будем так сидеть? Для меня это – чудо! Я поклоняюсь вам! <…> – Клара! Мне, может всю жизнь погибать по тюрьмам. Сделайте меня счастливым, чтоб я в любой одиночке мог согреваться этой минутой! Дайте мне поцеловать вас!!" [4: 321]. Голядкин же и в любви не может определиться. Ему передают письмо от Клары Олсуфьевны. Желает ли она над ним посмеяться или письмо попало к нему по ошибке, а может быть текст письма является воображением самого господина Голядкина – неизвестно; как бы то ни было, в письме написано то, что хочется Голядкину: Клара Олсуфьевна объясняется ему в любви и просит увезти её [2: 266–267].Но мысли Голядкина – это не мысли любящего человека. Он произносит мысленную речь в адрес Клары Олсуфьевны: «Отличились, сударыня, нечего сказать, отличились…Дескать, будьте в карете вот в таком-то часу перед окнами и романс чувствительный по-испански пропойте; жду вас, и знаю, что любите, и убежим вместе с вами и будем жить в хижине…..Да, наконец, оно и нельзя….так оно и законами запрещено честную и невинную девицу из родительского дома увозить без согласия родителей. Да, наконец, и зачем, почему и какая тут надобность? Ну,

вышла бы там себе за кого следует, за кого судьбой предназначено, так и дело с концом. А я человек служащий; а я место мое могу потерять из-за этого; я, сударыня вы моя, под суд могу попасть из-за этого!...Это немка работает. Это от неё, ведьмы, все происходит, все сыры-боры от нее загораются. Потому что оклеветали, потому что выдумали на него сплетню бабью, небылицу в лицах, по совету Андрея Филипповича, оттого и происходит» [2:273]. Из текста видно, что Голядкин не решает проблемы, а бежит от них: «Вообще во всех подобных обстоятельства крайне любил наш герой оправдывать себя в собственных глазах своих разными неотразимыми резонами и успокаивать таким образом вполне свою совесть» [2:191].

Руська, как и Голядкин, не сможет видеть свою Клару: игра Руськи разоблачена, а вместе с разоблачением игры уходит и двойник. Руське грозит отправление в лагерь на общие работы. Голядкина же отправляют в дом призрения. Будет ли двойник и в дальнейшем преследовать Голядкина предоставлено решить самому читателю, но вряд ли мысли Голядкина изменят своё направление, а, следовательно, не исчезнет возможность для воплощения двойника.

Таким образом, двойник, не приходит сам по себе, как в готических ужасах. Двойник появляется только в связи с образом жизни личности, воплощая то, что скрыто в её подсознании, иными словами, двойник воплощает скрытые мысли личности. Двойник может разрушить личность явно, как это он сделал с Голядкиным, скрыто, как это он делает с Галаховым и Ройтманом. На какое-то время двойник может спасти человеческую жизнь, как Радовичу и Яконову, может даже убеждать, что его нет, как в случае с Руськой Дорониным. Но всё равно двойник – это «антиличность». И очень точно о двойнике, сам того не осознавая, делает вывод лакей Петрушка (из «Двойника» Достоевского): «А добрые люди живут по честности, добрые люди без фальши живут и по двое никогда не бывают…» [2:234].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарин И. И. Многоликий Достоевский. М.: ТЕРРА, 1997. 396 с.
2. Достоевский Ф.М. Двойник /Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т.1.Л: Наука, 1988. С. 147 – 294.
3. Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1877 г. / Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского. С-Петербург. Издание А.Ф. Маркса. Т.11, ч.1, 1895. 552 с.
4. Солженицын А.И. В круге первом / Солженицын А. Собр. соч.: в 30 т. Т. 2. М.: Время, 2011. 674 с.
5. Кант И. Сочинения в 8-ми т. Т. 4, ч.1, М.: ЧОРО, 1994, 630 с.
6. Фудель С.И. Наследие Достоевского. М.: Русский Путь, 2016. 340 с.

ЭТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА У Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЦИФРОВОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

ГЛАЗКОВА С.Н.
Доктор филологических наук, доцент
Челябинский государственный университет

Этическая, или морально-оценочная, лексика является подгруппой аксиологической лексики и вызывает в последнее время большой научный интерес. Ее изучают лексикологи с позиций теории поля, когнитологи через призму языкового сознания, философы, религиоведы, социологи. Рассмотрение этической лексики в художественном тексте актуализируется в связи с изучением идиостиля писателя, языковой личности автора. Творчество Ф.Д. Достоевского являет собой уникальный, с одной стороны, и общечеловеческий, вселенский, с другой стороны, мир личности, тем и интересно каждому специалисту с позиций его науки. Доминирует в художественном мире писателя религиозно-философская этика – «фундаментальная характеристика мира человека» [5. С. 4], балансирующего между добром и злом. Сложность отбора лингвистического материала состоит в том, что система языковых морально-оценочных единиц может рассматриваться с разной степенью широты и зачастую отличается субъективностью. Действительно, репрезентанты аксиологической категории этики многообразны. Нас в данной статье интересует лишь одна, но важная группа лексем лексико-семантического этического поля – композиты с префиксоидом само-. Обоснуем наш интерес и поясним используемые термины.

Уместно будет привести цитату Н. Лосского: «Достоевский хорошо знает, что у человека есть свободная и самостоятельная, независимо от среды содержательная самость». В человеческом сердце борются добро и зло: «гордость, властолюбие, честолюбие, тщеславие, обидчивое самолюбие, сластолюбие, ревность» сплавлены с «бескорыстной любовью к Богу и людям, любовью к абсолютным ценностям, к истине,

красоте, святости, жертвенностью, смирением, любовью к семье, к родине, к Церкви» [1. С. 357].

В словесном измерении Ф. М. Достоевского эти понятия эксплицируются композитами с префиксоидом само-. Композита – это сложное слово, «образованное соединением двух или нескольких основ в процессе морфологического словопроизводства [2. С.110]. В данной статье исследуются композиты с аффиксоидом (префиксоидом) само- в словесном наследии Ф. М. Достоевского. Пренебрежем лингвистическими спорами о термине *префиксоид* и в качестве рабочего возьмем термин, предложенный Н. М. Шанским, – термин *аффиксоид* в двух его разновидностях: *суффиксоид* и *префиксоид.* Определим префиксоид как «морфему переходного типа, являющуюся по происхождению корнем, а по выполняемой функции префиксом; одной из разновидностей аффиксоида [4. С.97]. Дериваты с префиксоидом само- заинтересовали нас потому, что многие из них относятся к лексике этической и являются концептуальными для русской культуры / литературы. Для исследования методом сплошной выборки из 10 словарей современного русского языка (оцифрованных и цифровых толковых, орфографических, словообразовательных и др.) выявлено 456 композит. Полный перечень единиц скорректирован (изъяты архаизмы) с учетом данных частотного словаря современного русского языка О. Н. Ляшевской и С. А. Шарова. Отобрано 160 лексем, из которых выбраны композиты с оценочной этической семантикой. Назовем их в порядке убывания употребительности до индекса частотности больше 1: *самоубийство – 17,4, самолюбие 9,5, самосознание 9,1, самочувствие 8,2, самоопределение 5,3, самооценка 4,9, самостоятельный 4,6, самоубийца 4,3, самоуверенный 4,3. самоорганизация 4,2, самоотверженный 4,2, самооборона 4, самодержавие 4,2, самозванец 4,1, самодостаточный 3,9, самостоятельно 3,6, самоуверенность 3,5, самозащита 3,5, самозабвение 3,5, самобытность 3,5, самолично 3,3, самозабвенный 3,3, самообладание 3, самодовольный 2,9, самодовольный 2,8,*

самоутверждение 2,8, самодовольно 2,6, самогонка 2,5, самолюбивый 2,5, саморегуляция 2,3, самопожертвование 2,3, самоцель 2,3, самовыражение 2,3, самоотверженно 2,1, самодовольство 2,1, самоидентификация 2,1, самомнение 2,0.

В общеязыковой десятитысячный рейтинг употре–бительности входят 3 единицы перечня: *самоубийство (5491), самолюбие (8488), самосознание (8754).*

Морально-оценочную лексику нельзя причислить к наиболее употребительной, однако разработка этически значимых концептов показательна для языкового сознания Ф.М.Достоевского. Далее для исследования потребовалась инвентаризация композит с префиксоидом само- в словесном наследии писателя. Для этого были использованы несколько цифровых ресурсов, в том силе *Google Book, Sketch Engine, Национальный корпус русского языка.* Эти ресурсы оказались самыми удобным для создания подкорпуса текстов писателя, учета словоформ и лемм и анализа коллокаций с изучаемыми префиксоидами. Однако полноту информации, наличие бОльшего числа первоисточников для сбора данных обеспечил ресурс *Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН Электронная библиотека Академические собрания сочинений.* В процессе работы были собраны все лексемы с композитом само- на основе полного академического 30-томного собрания сочинений Ф.М.Достоевского. Сбор производился по текстам полного 30-томного собрания сочинений Ф.М.Достоевского, по Словарю языка Достоевского, использовались извлечения из неопубликованных материалов творчества писателя (См. работы научного редактора названного словаря И. В. Ружицкого [3]). Выявленные лексические единицы – это ключевые для авторского этического, религиозного и философского мировоззрения слова. Назовем их.

Самолюбие, самолюбивый, самоуверенность, самоудовлетворение, самозванство, самодовольный, самоуничтожение, самоубийца, самонужнейший, самоумаление, самостоятельный, самонадеянный, самовольный,

самовластный, самобытный, самобытность, самостоятельность, самоубийство, самостоятельно, самолюбивый, самосовершенствование, самомнение, самодурка, самоучка, самоуважение, самосуд, самосознание, самоотвержение, самооплевание, самохвальство, самоуверенный, самоуверенность, самосочинение, самосохранение, саморассматривать, самопрезрение, самопожертвование, самоотчетность, самоотрешение, самоограничение, самообольщение, самообладание, самонадеянный, самонадеянность, самолюбец, самозабвение, самодовольство, самодовольствие, самодовольный, самодовольно, самодовольнейший, самовосхваление, самоволие, самовластный.

На примере романа «Идиот» продемонстрируем ход работы. В романе Ф.М.Достоевского «Идиот» с помощью инструментария Национального корпуса русского языка и ручной корректировки результатов выборки композитов с префиксоидом само- выявлено 66 словоформ, в состав которых входит 2 глагольных формы, 21 форма прилагательного, 43 формы существительного. Для анализа этической лексики были взяты только существительные: *Самолюбие – 9, Самодовольный – 7, Самосохранение – 5, Самолюбивый – 4, Самосознание – 4, Самоощущение – 3, Самовольный – 3, Самоумаление – 3, Самостоятельность – 2, Самозабвение – 2, Самоубийство – 2, Саморазрушение – 2, Самодовольствие – 2, Самонадеянный – 2, Самодовольство – 2, Самоучный – 1, Самоусладиться – 1, Самопризнание – 1, Самоудовлетворить – 1, Самомалейший – 1, Самостоятельнейший – 1. Самоунижение – 1. Самоуважение – 1, Самоубийца – 1. Самовластный – 1, Самостоятельный, Самовар – 1, Самовластье – 1.*

Как видим, зафиксированные существительные с префиксоидом само- за единичным исключением (слово *самовар*) являются словами, имеющими этический вектор. Сгруппировать их можно в соответствии с нравственной оценкой (положительной и отрицательной). Оценка осуществляется с

позиций христианской этики. При определении значения морально-оценочных единиц применялся компонентный, семантический и контекстологический анализ. Так, к лексемам с положительными коннотациями отнесли *Самосознание – 4, Самоощущение – 3, Самоунижение – 1, Самоумаление – 3, Самозабвение – 2, Самомалейший – 1.* К лексемам с отрицательными коннотациями отнесли *Самолюбие – 9, Самодовольный – 7, Самолюбивый – 4, Самовольный – 3, Самоубийство – 2, Саморазрушение – 2, Самодовольствие – 2, Самонадеянный – 2, Самодовольство – 2, Самоусладиться – 1, Самоудовлетворить – 1, Самопризнание – 1, Самоудовлетворить – 1, Самоубийца – 1, Самовластный – 1. Самопризнание – 1.* В некоторых лексемах заключается оценочная амбивалентность: они требуют контекстного и полнотекстового погружения для их дифференциации: *Самоучный – 1, Самостоятельный, Самостоятельность – 2, Самоощущение – 3, Самоуважение – 1, Самосохранение– 5, Самовластье – 1.*

Морально-оценочные единицы в текстах Ф. М. Достоевского обладают особой значимостью. Они образуют лексико-семантическое поле, в рамках которого соседствуют биполярные единицы и униполярные. Синкретичные единицы образуют 2 сегмента поля, где концентрируются лексемы с контрастными аксиологическими маркерами. Ключевыми можно назвать композиты *самолюбие, самоубийца, самоубийство, самодовольствие, самонадеянный, самодовольство,* противопоставленные лексемам *самоунижение, самоумаление, самозабвение, самомалейший.*

Все сказанное выше может быть рассмотрено с иных, нелингвистических позиций. Сегодня Достоевский – один из самых читаемых писателей. Но какова адекватность понимания текстов писателя молодым читателем, сформировавшимся в России в XXI веке. В связи с поставленным вопросом приведем результаты психолингвистического исследования, проведенного на базе Челябинского государственного университета со

студентами и преподавателями вуза и колледжа. Методом семантического дифференциала были оценены композиты с префиксоидом само-, причисляемые к этической лексике. Подробное описание хода и принципов проведения эксперимента оставим за пределами этой короткой статьи. Отметим одно: результаты были ошеломляющими. Все репрезентанты отрицательных ценностей *(самовосхваление, самообожание, самолюбие, самолюбование, самомнение, самонадеянность, самодовольств, самообогащение, самообожание, самоцитирование, самовыдвиженец, самоуверенность, самоуспокоенность, самоутверждение)* в анкетах молодых носителей русского языка (до 22 лет) получили положительную оценку. Налицо полная (у молодых респондентов) трансформация традиционной, христианской ценностной картины мира. Высшие ценности в русле православного мировоззрения *самобичевание, самоотречение, самоистязание* воспринимаются как негативные 100% опрошенных носителей языка всех возрастов. Очевиден полный пересмотр в обществе отношения к христианским этическим ценностям: жертвенности, нестяжательству, готовности страдать, самоотверженности, аскетизму, бескорыстию.

Неоспоримы серьезные изменения в ценностной картине мира русских. Предпочтение отрицательных, с точки зрения христианства, ценностей русской культуры разрушает национальную идентичность и / или культивирует новую, трансформированную. Ведь именно православные ценности обусловили лучшие достижения русской культуры в области литературы. Однако анализ показывает необратимые мутации ценностной картины мира русских, которые нельзя не учитывать.

Префиксоид само- организует подсистему лексических единиц, которые маркируют динамические процессы в ценностной картине мира носителей русского языка: от соборности к индивидуализму, от страдания и сострадания к эгоизму и гедонизму. Многие респонденты показывают полную неотрефлексированность ключевых понятий православия, т.е.

ценностная иерархия молодого читателя не совпадает с авторской. Следовательно, этический диалог *читатель-писатель* будет неполноценным, а этическая структура художественного мира Ф. М. Достоевского нераскрытой. Возможно, смена ценностных координат требует новых подходов к изучению творчества классика, введению этико-религиозных комментариев в текст, изданий книг писателя нового типа с активными контекстными пометами, цифровой мемографией, иконографией, обеспечивающей адекватность понимания текста.

Коль скоро качество нравственной социализации нового поколения сомнительно, этический вектор Достоевского деформирован, и из путеводителя по миру Добра и Зла тексты великого писателя превращаются в чтиво. Читателю со сбитым нравственным ориентиром уготовано либо непонимание, либо аксиологическая депрессия.

Однако подытожим лингвистическую составляющую статьи. Композиты с префиксоидом само- значимы для идиостиля Ф. М. Достоевского. Это единицы, имеющие стилеобразующий статус, и вписанность их в ценностную систему христианской этики невозможно переоценить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосский, Н. Бог и мировое зло / Н. Лосский. — М.: Знание, 1994. — 420 с.
2. Розенталь, Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д.Э.Розенталь, М.А.Теленкова. – М.: Просвещение, 1976. – С. 110.
3. Ружицкий, И.В. Языковая личность Ф.М. Достоевского: лексикографическое представление : дис. … докт. филол. наук / И.В.Ружицкий. – Москва, 2015. – 647с.
4. Сенько Е.В. Тенденции современного русского словообразования / Е.В.Сенько. – Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2016. – 101с.
5. Тарасов Б. Н. «Закон Я» и «закон любви» (Нравственная философия Достоевского). Серия «Этика». – № 5. – М.: Знание, 1991. – 64 с.

УДАЧИ И ПРОСЧЕТЫ В ИЗДАНИИ ДОСТОЕВСКОГО ДЛЯ ШКОЛЫ

ГОРДОВИЧ К.Д.
Доктор филологических наук, профессор
Высшая школа печати и медиатехнологий
Санкт-Петербургского государственного
университета промышленных технологий и дизайна

О Достоевском написано чрезвычайно много исследований. Вместе с тем, крайне редко можно встретить работы, посвященные вопросам, связанным с качеством подготовки издания, в частности, соответствию читательскому адресу. Эта проблема и рассматривается в данной статье.

Среди учебных изданий особый интерес представляет серия «Школа классики. Книга для ученика и учителя». Она выделяется из числа ориентированных на школьную программу двойным читательским адресом и разнообразием сопроводительного материала, призванного помочь учителю подготовить ребят, а школьникам дополнить их знакомство с текстом классического произведения и сделать это чтение более осмысленным и глубоким.

Для анализа взято издание романа Ф. Достоевского «Преступление и наказании», выпущенное издательствами «Олимп», «АСТ» и «Астрель» в 2001 году. Книга подготовлена известным литературоведом, много лет занимающимся творчеством Достоевского, Т.А. Касаткиной.

Задача анализа – посмотреть, насколько объемный, разнообразный и очень содержательный аппарат издания соответствует читательскому адресу и решает методические и просветительские проблемы.

Разделы аппарата в книге те же, что и во всех изданиях серии: вступительная статья, комментарии, материалы к биографии, критические отклики, из опыта работы, разные виды заданий для самостоятельной подготовки к урокам, к школьному вечеру.

В качестве вступительной статьи использована работа Г. Померанца «Испытание крестом». Остальной материал подготовлен Т. Касаткиной. Выскажем ряд соображений по каждому из разделов аппарата.

Статья Г. Померанца, безусловно, интересна, концептуальна. Главное внимание уделено мировоззрению писателя. Достоевский позиционируется как «первый каторжник в русской литературе, первый писатель с судьбой человека XX столетия» [6, с. 6]. Отмечается значимость личного опыта писателя для творчества. Подчеркивается неслучайность и глубина его интереса к Евангелию и образу Христа.

Эта статья – единственный раздел справочного аппарата, который предшествует тексту, призван подготовить к его восприятию, настроить на чтение. Позволю себе предположить, что эти функции статья не выполняет в полном объеме. В ней слишком много рассуждений, которые школьникам, да и учителям будут непонятны. Это, к примеру, касается пассажей о разрыве Достоевского с Западом, «с западным чувством формы, с рациональной ясностью мысли, прыжок в мир парадоксов»[6, с. 7].

Не думаю, что школьникам знакомы «Записки из подполья», поэтому не стоило приводить их в качестве аргумента, тем более называть «классикой литературы абсурда» [там же].

Не очень убедительны и рассуждения о внутренней борьбе, реализуемой «в точке безумия, в которой человек мечется между порабощением и свободой»[6, с. 9].

Логика автора статьи после утверждения о решающем значении для писателя образа Христа ведет к необходимости (?) для него фигуры дьявола [6, с. 14].

Система параллелей с романами Достоевского и других писателей вряд ли будет понята и позволит глубже почувствовать мир «Преступления и наказания», его героев, именно их страдания и мучительные поиски выхода.

Переходим к затекстовым разделам аппарата. Из них «Комментарии», пожалуй, самый важный. Не случайно, в

преамбуле к нему Т. Касаткина пишет о том вреде, который был нанесен роману самим включением в программу советской школы и попытками комментаторов истолковать его применительно к государственной идеологии. Должна, правда, заметить, что и в советские годы Достоевского преподавали по-разному. До сих пор помнятся с благодарностью лекции Г.А. Бялого – его спецкурс по романам Достоевского.

В преамбуле сжато сказано об истории создания, об отказе писателя вести повествование от первого лица. Акцент делается на том аспекте, который полностью игнорировался в советской школе – на вопросах религии. Думаю, не стоило подчеркивать, что глубина проникновения и главенство евангельских мотивов объясняются тем, что четыре года Евангелие было единственной книгой, которую Достоевский читал.

На мой взгляд, повисают в воздухе слова о формировании общей идеи, о счастье, покупаемом страданием и о вызове Богу. Подобные суждения стоило бы предлагать как вопросы для раздумья, материал для обсуждения, а не аксиому. Сегодняшние школьники, как и всегда, очень разные, но, как обычно, в штыки воспринимают именно аксиомы. Здесь скорее могли бы сработать не итоговые суждения Достоевского, а обращение к его поискам, сомнениям. То, что в «Братьях Карамазовых» звучит из уст черта, в записях из «Дневника писателя» 1881 года, где он те же слова говорит от своего имени, - о том «горниле сомнений, через которые его осанна прошла» [2, с. 86].

Ряд возражений выскажу по поводу истолкования слов, стремления расширить их смысл. К примеру, комментарии по поводу драдедамового зеленого платка: «Драдедам – тонкое сукно. Символическая деталь. Зеленый цвет – цвет Богородицы, покровительницы и заступницы земли. «Наш драдедамовый» и по сочетанию смысла разноязычных слов и даже по звучанию напоминает Notre Dame – французское именование Богородицы»[2, с. 580].

Некоторой натяжкой кажется и толкование имени героя: «Родион –розовый (греч), Роман – крепкий (греч.). Родион Романович – розовый Крепкого. Именование Христа – Святый

Крепкий … Розовый – зародыш, бутон. Итак, Родион Романович – бутон Христа» [2, с. 583].

Расширением смысла представляется и пояснение по поводу камня, под которым Раскольников спрятал деньги старухи. Возражение вызывает не параллель с гоголевским персонажем Басаврюком, а формулировка-вывод о Раскольникове, несколько раз помянувшем черта: «… выглядит уже не просто как ругательство, но как формула отречения в пользу черта» [2, с. 589].

Раздел «Материалы к биографии» составлен из отрывков воспоминаний. Не все устраивает в выборе авторов воспоминаний для данной книги, но, в любом случае, учителям и школьникам будет интересно познакомиться с этими живыми свидетельствами о писателе.

Небольшой объем раздела, посвященного критике, поделен между теми, кто Достоевского не принимал и даже «ненавидел» (Д. Мережковский, В. Набоков) и теми, кто воспринимал его как религиозного философа (протоирей В. Зеньковский, Г. Флоровский). Оценки советских критиков отнесены к числу прямолинейных и наивных.

В центре вновь оказалась религиозная тематика. Не упомянут М. Бахтин и вопрос о полифонизме. Не названы работы позднесоветского и постсоветского времени, к примеру, Ю. Карякина, Л. Сараскиной. Складывается впечатление очень тенденциозного отбора, соответствующего концепции составителя: «В основе всей идейной жизни, всех исканий и построений Достоевского лежали религиозные искания»[1, 648]. И заканчивается раздел тем же мотивом с опорой на слова П. Струве: «Достоевский – громадное религиозное явление» [3, с. 649].

Начиная раздел «Тезисные планы сочинений», составитель подчеркивает, что материалы для сочинений можно найти во всех разделах, но прежде всего предлагает с этой целью прочесть насквозь комментарии. Хорошо, что при этом допускается возможность полемики и понимание того, что предлагаются лишь «варианты».

Принципиальное замечание по этому разделу касается несоответствия материала названию. При подготовке к сочинению самым трудным оказывается составление плана, определение тех аспектов, которые необходимо затронуть для раскрытия темы. В том, что предлагается в данном случае, никаких планов нет в принципе. Есть отрывки из работ по теме. Как материал для подготовки это можно использовать. Однако ни планов, ни тезисов ни учителям, ни ученикам не предложено.

Раздел с заданиями для самостоятельной работы, очевидно, призван расширить представления читателей и погрузить их в мир других произведений Достоевского, с которыми они будут знакомиться сами.

В разделе о современном прочтении нет попытки выделить круг вопросов, мотивов, звучащих в романе, которые представляются и сегодня очень актуальными. Вместо этого читателю предлагается эссе автора-составителя «О правоте». Сам по себе этот вопрос, бесспорно, интересен, однако опять смущает обилие теоретических рассуждений о правоте и справедливости, правоте и чувстве вины. Автор утверждает, что «справедливость противопоказана и противопоставлена любви … можно сказать, что правота и любовь – вещи несовместимые. Более того – вынести свою правоту перед кем-то и сохранить любовь к нему чрезвычайно тяжело, даже почти непосильно. Любовь накладывает узы. Правота от них освобождает. Вина помогает их сохранить»[4, с. 679].

В связи с этими понятиями уточняется смысл отношений между Соней и Катериной Ивановной, Соней и Раскольниковым. Даже будучи убедительными, эти рассуждения по поводу конкретных эпизодов из текста романа скорее уводят от задачи, поставленной в названии – современного прочтения.

Для школьного вечера (следующий раздел) предлагается викторина. Никаких других вариантов – только угадывание персонажа по его портрету или характеристике.

Не самый удачный выбор сделан и для раздела «Из опыта учителя» - формат лекции. Если предполагается делиться опытом, то значительно важнее систематизация вопросов для беседы, выявление самых трудных и дискуссионных эпизодов для обсуждения. С другой стороны, нельзя не согласиться, что интерпретация образа Свидригайлова вызывает наибольшие затруднения. Автор пытается охакрактеризовать такие разноплановые понятия, как ирония и цинизм, показать связь их с идеалом.

Некоторые утверждения вызывают не просто сомнение, но очевидные возражения. Например, по поводу иронии, «предполагающей абсолютное неверие и отрицание» [5, с. 690].

Подробный анализ сцены между Дуней и Свидригайловым нужен не в форме лекции с пространными предложениями на треть страницы. Куда важнее бы была попытка вместе разобраться, попытаться представить, понять эмоции и мысли того и другого персонажа. Иначе все остается чистым теоретизированием с отсылкой в итоге к «законченному цинику» Ставрогину из другого, тоже скорее всего непрочитанного ребятами романа.

Подводя итог анализа справочного аппарата издания, можно сказать о том, что учителя и ученики найдут в книге много полезной информации. Знакомство с материалом требует начитанности, эрудиции, умения думать. Однако настораживает явный перекос в сторону религиозной тематики и очевидный расчет на уже состоявшееся знакомство с другими произведениями Достоевского. Предлагаемый материал не подчинен задаче заинтересовать чтением, необходимости выбора собственной позиции и отношения. Опыт общения со студентами гуманитарных вузов свидетельствует о том, что сегодняшние выпускники школ многие романы Достоевского знают лишь по фильмам и к разговору о проблемах, волновавших писателя и отраженных в его книгах, пока не готовы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880-1881 гг. // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т./ Ф.М. Достоевский. - Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1972-1982. – Т. 27. – Л.: Наука Ленингр. отд-ние, 1984. – С. 86.
2. Касаткина Т. Комментарии // Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман / Ф.М. Достоевский. – М.: ООО «Агентство «КРПА «Олимп»: ООО «Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2001. – С. 573-621.
3. Касаткина Т. Критика о творчестве Ф.М. Достоевского // Там же. – С. 643-655.
4. Касаткина Т. Современное прочтение Достоевского // Там же. – С.679-683.
5. Касаткина Т. Из опыта учителя // Там же. С. 688-698.
6. Померанц Г. Испытание крестом // Там же. С 5-14.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ ПРИ ЗНАКОМСТВЕ КУРСАНТОВ С РАССКАЗОМ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ»

ГОРОБЕЦ Н.И.
Кандидат педагогических наук
Доцент Санкт-Петербургского института
Бизнеса и Инноваций

Иисус же рече:
оставите детей и не возбраняйте им приити ко Мне:
таковых бо есть Царство Небесное.
Марк 10:14
И свет во тьме светит,
И тьма не объяла его…»
Иоанн 1:5

В современных педагогических исследованиях уделяется должное внимание проблеме диалога, межкультурной коммуникации на занятиях в полиэтнической среде. Вести диалог, сотрудничать с представителями разных национальных культур при знакомстве с произведениями мировой литературы – важная задача преподавателя, работающего в поликультурной аудитории. Проиллюстрируем актуальность межкультурной коммуникации на примере занятий с курсантами Военного института физической культуры при знакомстве их с рассказом Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке».

Наше внимание к этому произведению объясняется значимостью его для самого писателя (на что указывают многие факты, о которых пойдет речь ниже), а также актуальностью рассказа для читателей XXI века.

По свидетельству жены Ф.М. Достоевского, А.Г. Достоевской, «Мальчик у Христа на елке» относится к числу тех художественных произведений, которые в конце жизни писатель больше всего ценил. Написание рассказа связано с реальными событиями в жизни Федора Михайловича Достоевского. 26 декабря 1875 года он вместе с дочерью Любой побывал на детском балу и рождественской ёлке, устроенной в

Петербургском клубе художников. На следующий день писатель несколько раз встретил на улицах Петербурга мальчика лет семи, просящего милостыню. В это же время писатель посетил колонию малолетних преступников. Все эти предновогодние впечатления легли в основу рождественского (или святочного) рассказа «Мальчик у Христа на ёлке» [2, с. 457- 462].

Традиционно рождественский рассказ связан с образом ребенка. Ф.М. Достоевский неоднократно писал о чистоте и безгрешности детской души – качествах, утраченных взрослыми: «Слушайте, мы не должны превозноситься над детьми, мы их хуже. И если мы их учим чему-нибудь, чтоб сделать их лучшими, то и они нас учат многому и тоже делают нас лучшими уже одним только нашим соприкосновением с ними. Они очеловечивают нашу душу одним только своим появлением между нами. А потому мы их должны уважать и подходить к ним с уважением к их лику ангельскому, к их невинности и к трогательной их беззащитности» [2, с. 324].

Горестными раздумьями о жизни ребенка в окружении равнодушных взрослых наполнены страницы рассказа «Мальчик у Христа на елке». В нем боль не только за конкретного ребенка, лишенного тепла и заботы, радости накануне светлого праздника Рождества, но и сострадание ко всем детям, лишенным детства. Между тем детство – важнейший этап в жизни человека. Ф.М. Достоевский на последних страницах итогового романа «Братья Карамазовы» устами любимого своего героя, Алеши Карамазова, говорит: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть». [3, т. 2, с. 523].

Символично, что первым отчетливым детским воспоминанием будущего писателя (а ему тогда исполнилось три года) был белый голубок (традиционный символ Святого Духа в православном христианстве), пролетевший из окна в окно в затемненной церкви во время богослужения: маленькому Феде показалось, будто чудо явилось, будто свет пронзил тьму. Вспомним « И свет во тьме светит, / И тьма не объяла его…» Евангелие от Иоанна, глава I, ст. 5.

Перед погружением в текст рассказа «Мальчик у Христа на елке» курсантов из Армении, Казахстана, Таджикистана мы актуализировали их знания о празднике Рождества, полученные на занятиях по истории и культуре России [1, с. 30-32]. Так, обучающиеся озвучивали свои ассоциации, связанные со словом *Рождество*.

Рождество – елка, подарки, конфеты, дети, праздник, песни, радость, дом, угощение, гадание, снег, семейный стол, сочельник, рождественская ночь.

Рождество – зима, Новый год, Христос, дети, мороз, семья, дом, свечи, волхвы, звезда, мандарины.

Рождество – дети, гости, камин, дом, друзья, веселье, счастье, чудо, сладости, торжество.

Курсанты, приехавшие из Армении, Казахстана, рассказали о традициях празднования Рождества в их странах. Самыми эмоциональными и подробными были рассказы обучающихся из Армении, где Рождество является официальным праздником. Так, курсанты рассказали, что Рождество в Армении отмечается на день раньше даты, принятой в русской традиции, – 6 января. Как и в России, в Армении этот праздник является семейным, когда родные и близкие собираются за богато накрытым праздничным столом. В Армении подают по традиции рыбу, которая с древности является символом христианства. Также принято угощать плавом (пловом): рис олицетворяет человечество, а изюм – избранных, которых выбрал Господь для продолжения своего

дела. В Рождественскую ночь звучат слова «Христос родился и нам явился! Вам и нам благая весть!»

В рождественских (святочных) рассказах среди персонажей, как уже отмечалось, присутствуют дети. Действительно, именно дети способны так искренне радоваться подаркам, быть по-настоящему счастливыми от сверкающей елки, красивых игрушек. Не случайно ассоциативные ряды к слову Рождество связаны у курсантов со словами *дети, ребенок, счастье, радость, дом.* Но счастливое Рождество в реальной жизни – удел далеко не всех ребятишек. Обратимся к образу ребенка в рассказе «Мальчик у Христа на елке», к его детским впечатлениям в чужом и враждебном ему городе. Какие же «прекрасные», «святые» воспоминания сохранил он в своей памяти накануне Рождества, пока Христос не принял его в свои объятия? Для обсуждения этой проблемы курсанты обратились к подготовленным ими ответам на вопросы:

1. Предположите, кто из русских писателей 19 века мог написать такой рассказ?
2. Как вы думаете, в каком городе могли произойти события? Объясните ваши предположения.
3. В какой праздник происходят события?
4. Как вы считаете, какой вид условности использовал автор: «жизнеподобие» или «фантастика»? Объясните вашу позицию.
5. Как вы считаете, почему барыня подошла поскорее, сунула мальчику в руку копеечку, а сама отворила ему дверь на улицу? Чего она испугалась?
6. Почему блюститель порядка отвернулся от мальчика, ведь замерзший человек на улице (да к тому же ребенок!) – это беспорядок? Какое символическое обобщение заключено в образе «блюстителя порядка»?
7. Что за дерево было у Христа? Почему мальчик сам себе задает вопрос: «Да и елка ли это?»
8. Можно ли считать счастливым финал рассказа?

9. Зачем писатель вводит в рассказ образ Христа, описывает его праздник для умерших детей? [5, с. 264-265].

Обучающиеся верно определили и автора рассказа «Мальчик у Христа на елке», и город, где происходит действие. Правда, несколько респондентов назвали имена Максима Горького и Владимира Короленко. Возможно потому, что они были знакомы с рассказом М. Горького «О мальчике и девочке, которые не замерзли» и с рождественским рассказом В. Короленко «Жемчужное ожерелье». В дальнейшем мы будем обращаться к письменным и устным высказываниям курсантов, выделяя их курсивом.

Да. Это Петербург. Все куда-то спешат, кричат. Мне кажется, что Ф.М. Достоевский очень точно подметил: «И какой здесь стук и гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз, мороз! Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их; сквозь рыхлый снег звенят об камни подковы, и все так толкаются…».

Мне кажется, события происходят в Петербурге. Доказательство находим в самом тексте, в котором говорится о детях, «…подкинутых на лестнице к дверям петербургских чиновников». Кроме того, глазами мальчика мы видим город морозным, со множеством карет и лошадей.

Единодушны были курсанты в определении праздника, в который происходят события.

События происходят в канун Рождества, в Рождественский сочельник. Это время, когда могут свершаться чудеса. Так и происходит с мальчиком, который попадает на Христову елку. «У Христа всегда в этот день елка для маленьких деточек, у которых там нет своей елки».

Интересны размышления обучающихся о том, какой вид условности использован автором в рассказе: «жизнеподобие» или «фантастика»? Приведем в качестве примера некоторые ответы.

Думаю, что автор описывает жизнь, какой она была, есть и будет – несправедливой, трудной для одних и

беззаботной для других. В тексте используется такой вид условности, как правдоподобие, но с фантастическим, на мой взгляд, завершением. Реалистично описание подвала, где лежит умирающая мама мальчика. Реалистично описание города, где царят равнодушие и жестокость. Бедный ребенок, оказавшись в Петербурге, становится еще одной жертвой блистательного и холодного города. Благостная развязка рассказа для меня не реальна, а фантастична.

Я думаю, что в этом рассказе происходит слияние «жизнеподобия» и «фантастики» в детском восприятии мира. Автор реалистически описал обстановку, окружавшую мальчика в подвале, а также завороженность маленького человека куклами в витринах магазинов, которых он принял за живых. А «фантастика» связана с Христовой елкой, с ангелами, которых увидел ребенок.

Автор сочетает в рассказе реальное и ирреальное. Взяв за основу историю из жизни маленького нищего, одинокого ребенка, блистательно изобразив ее, Ф.М. Достоевский избавляет мальчика от страданий, вознаграждая его возможностью присутствия на елке у Христа.

Однако были ответы, не укладывающиеся в привычную трактовку «жизнеподобия» как вида условности, но глубокие по своей житейской сути. Например, один из курсантов отметил, что *для характеристики текста подходит слово «жизнеподобие», потому что в рассказе реалистично описаны условия жизни маленького, беспомощного мальчика. «Одет он был в какой-то халатик и дрожал». На улице мороз, а ребенок в тоненькой одежке в холодном подвале играет с белым паром, выходящим из озябшего тельца. А в это же время дети богатых родителей празднуют Рождество, любуясь нарядной елкой, радуясь полученным подаркам. Образ жизни мальчика из рассказа можно назвать лишь жизнеподобием. Это не жизнь.*

Пятый и шестой вопросы направлены на осмысление читателями-курсантами отношения взрослых (барыни,

блюстителя порядка) к нищему ребенку. Курсанты были единодушны в определении равнодушия и даже бездушия, черствости взрослых к мальчику. Приведем примеры ответов респондентов.

Барыня хотела копеечкой «откупиться» от нищего ребенка. Возможно, ей было и жалко мальчика, но вид голодранца мог отпугнуть покупателей-господ, поэтому необходимо было избавиться от ребенка, нарушающего праздничную атмосферу благодушия, достатка. Для блюстителя порядка ребенок также неудобен. Лучше отвернуться и не заметить.

Барыня не испугалась, она, скорее всего, публично постыдилась проявить доброту. Быть может, ей стало даже неловко из-за того, что грязный ребенок оказался в ее магазине, поэтому она быстро сунула ему копеечку и выпроводила. Блюститель порядка также проявил безразличие, даже отвернулся от мальчика. Никто не защитил ребенка от злого мальчика, который больно ударил несчастного.

Нам показалось интересным обращение одного из курсантов к словам Мартина Лютера для определения отношения взрослых к беззащитному ребенку: «Спокойствие – сильнее эмоций. Молчание – громче крика. Равнодушие – страшнее войны».

Таким образом, ответы курсантов вторят выводам С.В. Сергушевой о том, что мальчику холодно не столько от мороза, сколько от человеческой бессердечности, душевной мертвости [6, с. 34].

Что за дерево было у Христа? Почему мальчик сам себе задает вопрос: «Да и елка ли это?» – следующий вопрос для обсуждения, в котором наиболее убедительными были ответы курсантов из Армении. Респонденты отмечали, что *Христова елка – это метафорическое изображение Рая для детей, у которых в силу разных обстоятельств не было своей елки, не*

было тепла, света, любви. Христова елка – чудо, хотя несет смерть.

Думаю, что писатель рисует образ Рая через образ Христовой елки. Мальчик не верит своим глазам, потому что в жизни встречал лишь бедность и печаль.

Возможно, у Христа и вправду была елка, но в Раю она настолько сказочная, прекрасная, поэтому мальчик удивлен: «Да елка ли это?» Рождественская елка – символ счастья, которого мальчик в своей земной жизни не видел.

Дискуссию вызвал вопрос о том, можно ли считать счастливым финал рассказа. Предоставив возможность выступить всем желающим, мы оставили ответ на этот вопрос открытым для дальнейшего диалога.

Несмотря на прекрасную ёлку, свет Христов, райскую красоту и доброту, в которую попадает герой, он умирает. Умирает маленький ребёнок от холода и голода, от побоев на улице, никому не нужный и отвергнутый обществом, – это трагедия, а не счастливый финал.

Финал рассказа можно считать счастливым, ведь герой обрел счастье: он снова с мамой, с детьми, которые принимают его таким, какой он есть. «целуют его», сбывается детская мечта о елке. Достоевский верит, что трагический уход ребенка – это не конец жизни. У Христа на елке ребенок по-настоящему счастлив, поэтому финал можно считать светлым.

Мы ознакомили курсантов с размышлениями исследователя И.А. Есаулова о финале рассказа: «Лишь Богу известно, когда Он призовет к себе. Поэтому слова "Пойдем ко мне на елку, мальчик", звучащие у Достоевского как приглашение из "темноты", которая окружает мальчика, в "свет", означают именно бесконечную милость Божию, именно воскресение и спасение мальчика» [4, с. 63].

Зачем же писатель вводит в рассказ образ Христа, описывает его праздник для умерших детей? Вопрос непростой для читателей-курсантов. Однако некоторые ответы

нас очень порадовали стремлением обучающихся вступить в диалог с автором. Приведем примеры.

Писатель вводит образ Христа для надежды. Я слышал, что автор рассказа «Мальчик у Христа на елке» был религиозным человеком. Он верил, что чистые души обретут счастье на небесах. И отказать ребенку в этом он просто не мог. Для такого писателя, как Ф.М. Достоевский, это было бы преступлением.

Образ Христа в рассказе – символ любви, света, тепла для всех обездоленных и беззащитных. Общество утратило человечность, не живёт по законам Божиим, очерствело к страданиям. Оно отдалилось от Веры, от любви к ближнему. Образом Христа Достоевский напоминает о той жизни после смерти, где каждый получит по делам своим.

Образ Христа писатель вводит для того, чтобы читатель понял, что все, кто не сумел найти тепло, заботу и поддержку на Земле, обязательно обретут её на Небе. В рассказе образ Христа предстаёт защитником всех детей, не получивших любви и праздника в реальности.

Органичным завершением диалога с автором рассказа «Мальчик у Христа на елке» стала интерпретация курсантами одного из стихов Евангелия от Иоанна: « И свет во тьме светит, / И тьма не объяла его…», являющегося своеобразным эпиграфом ко всему творчеству великого русского писателя Федора Михайловича Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горобец Н.И., Корбут К.А. Тексты по истории и культуре России. Учебное пособие по русскому языку для занятий с иностранными военнослужащими. – СПб.: ВИФК, 2020.
2. Достоевский Ф.М. Рассказы // Мальчик у Христа на ёлке / Фридлендер Г. М. – Собрание сочинений в 12 томах. – М.: Правда, 1982. – Т. 12.

3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы /Вступительная статья Б.С. Рюриковича. – М.: Правда, 1985.
4. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004.
5. Лавлинский С.П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. –М.: Прогресс-Традиция, 2003.
6. Сергушева С.В. Тема детства в творчестве Ф.М. Достоевского // Литература в школе. – 2003. – № 5. – С.32-35.

ПЕРВЫЙ ТОМ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО НА АРМЯНСКОМ (1934 г.)

ДОЛУХАНЯН А. Г.
Доктор филологических наук, профессор
Член-корреспондент НАН РА,
АГПУ им. Х.Абовяна

Достоевский – русский писатель-классик XIX века, по праву вошедший в почетный список признанных гениев мировой литературы. Об этом есть много свидетельств. В книге *1001 Books You Must Read Before You Die* («1001 книга, которую вы должны прочитать прежде чем умереть»), изданной в Нью-Йорке в 2010 году, представлено произведение Достоевского «Записки из подполья» [12-134], но имя автора упоминается несколько раз в связи со статьями, посвященными другим авторам. В статье, представляющей Жан-Жака Руссо, отмечаеттся, что Достоевский был под его влиянием [11-61], в статье, посвященной Кнуту Гамсуну читаем: «Кнут Гамсун, получивший Нобелевскую премию в 1920 году, находился под влиянием Достоевского» [12-207]. Имя Достоевского с почтением упоминается во всех литературных и нелитературных энциклопедиях цивилизованных народов мира, называя его ***гением*** [7-217].

Естественно, что армянская литература, имеющая богатые традиция уже в V веке, должна была переводить книги Достоевского на армянский язык. С 1910-ых годов этим благородным делом занялось Кавказское армянское издательство с целью опубликовать знаменитый роман писателя «Преступление и наказание». Ваган Терян, хорошо знакомый с русской и мировой литературой, в своей статье «Имя есть, в блюде нет» требует предоставить армянскому читателю больше произведений Достоевского в армянском переводе [13-219].

Армянские переводы и публикации произведений Достоевского получили больший объем в советские годы. Организатором этого благодарного дела был великий армянский поэт Егише Чаренц, благодаря усилиям и под редакцией

которого в 1934 году в Ереване был издан первый сборник произведений писателя, в который вошли следующие произведения: «Бедные люди», «Белые ночи», «Скверный анекдот», «Игрок». Для перевода этих произведений Чаренц **выбрал** опытных знатоков русского языка, писателей-классиков и литературоведов.

Произведение «Бедные люди» перевел Нар-Дос, «Белые ночи» и «Скверный анекдот» перевел Ширванзаде, а «Игрок»-а перевел Погос Макинцян. Обширное предисловие к тому написал Сурхат под названием «Ф. Достоевский, его жизнь и литературное творчество».

Роман редактор книги Егише Чаренц, переводчики Ширванзаде и П. Макинцян были членами новообразованного Союза писателей Советского Союза [14-432, 441, 521]. В августе 1934 года в Москве прошел первый съезд писателей Советского Союза, на котором Чаренц выступил с исторической речью. В нем он рассмотрел также вопрос переводной литературы, сделав акцент на проблеме высокого качества переводов: «Почему Толстой мог переводить Мопассана, а наши лучшие писатели не могут переводить произведения друг друга. Если бы все это было сделано вовремя, мы бы не стали свидетелями такой печальной картины сегодня, когда только национальные писатели говорят о проблемах национальной литературы...» [15-168].

Вполне понятно, насколько ответственно чувствовал себя Чаренц при подборе переводчиков произведений Достоевского. Нар-Дос и Ширванзаде были писателями-классиками, прошедшими большой путь в литературе, а Макинцян был ведущим литературным критиком-переводчиком. Стоит упомянуть, что Ширванзаде много лет жил в Париже, посещал европейские страны и был в Соединенных Штатах, оставил в 1923 году ценные путевые заметки об американских городах Нью-Йорке, Бостоне, Фрезно, Харфорте, о Ниагарском водопаде, увидел недостатки и преимущества этой страны. [1-52-63, 2-38-47].

Эти факты свидетельствуют о том, насколько ответственно армянская литературная мысль подошла к переводу творчества гениального русского писателя. В настоящее время, помимо упомянутых выше четырех произведений, уже переведены на армянский язык: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Двойник», «Записки из подполья», «Записки из Мертвого дома », « Подросток».

Особый интерес представляет предисловие Сурхата к книге, которое включает уникальный анализ жизни и творчества Достоевского, раскрывающий две реальности: 1) Сурхат был знаком со всеми работами Достоевского, 2) его анализ несет на себе идеологическую печать советского строя.

Сурхат отмечает: «Влияние Достоевского на армянских писателей неоспоримо, как на Ширванзаде, Нар-Доса, А. Исаакяна, Чаренца и других» [4-7].

Прежде всего, посмотрим, что говорит Сурхат о биографии Достоевского, насколько это соответствует трактовкам современной русской литературной мысли. Он пишет . «Федор Михайлович Достоевский – один из титанов русской и мировой литературы. Известный писатель, мыслитель, общественный деятель » [4-7].

Сурхат признает, что творчество Достоевского представляет особый интерес и для капиталистических буржуазных идеологов Европы.

Среда Достоевского была мелкобуржуазной, мещанской, с патриархальными традициями, умеренными средствами, воспитанием в замкнутом семейном кругу под строгим контролем отца.

Сурхат справедливо отмечает, что жизнь, прожитая Достоевским, оставила глубокий след на его творчестве. Та же мысль присутствует и в книге Б. Бурсова «Личность Достоевского», изданной в 1979 году: «Как и Толстой, Достоевский писатель автобиографический» [3-7].

Во всех биографиях отмечается, что врач, отец Достоевского, приобрел небольшое имение в Туле, где молодой

Достоевский постепенно начал осознавать бедственное положение крепостных крестьян.

В книге «Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821-1859)» В. Кирпотин отмечает, что отец Достоевского настаивал на том, что он беден и что его сыновьям следует прокладывать самим свой путь [10-10].

Из предисловия Сурхата мы узнаем, что в 1837 году Достоевский окончил пансион, и в том же году умерла его мать. После этого отец стал пьянствовать и относиться еще более жестоко к крепостным, которые и убили его [4-8].

Достоевский был принят в Петербургское инженерное училище, которое располагалось в Михайловской крепости, где в свое время офицеры дворцовой гвардии задушили царя Павла I. Будущий писатель не принимал участия в студенческой жизни, но добросовестно изучал предметы, вел замкнутый образ жизни, находил душевное удовлетворение в чтении литературы.

В 1843 году Достоевский окончил инженерное училище и поступил на чертёжное отделение Петербургского инженерного института. До этого он читал Гомера, Шекспира, Шиллера, Бальзака, Жорж Санд, Виктора Гюго, Гоголя, Пушкина. Он профессионально перевёл произведения Бальзака и Жорж Санд.

Как мы уже упомянули, сборник «1001 книга, которую следует прочитать прежде чем умереть» включает в себя только книгу «Записки из подполья» писателя, которая, по мнению Ницше, является произведением, выражающим «голос крови» (*The voice of the blood*), произведением, заложившим основу более поздних и самых прославленных произведений Достоевского [12–154].

Посмотрим, как Сурхат оценивает это произведение: «Уникальным документом преображения Достоевского являются написанные им «Записки из подполья», которые, как-будто наполнены ядом яростного мелкобуржуазного индивидуализма. Они написаны человеком, полным мрачного пессимизма и мстительного себялюбия» [4-25].

В своем предисловии Сурхат подробно рассказывает о взаимоотношениях между Достоевским и Белинским, Достоевским и Толстым. Некрасов ознакомил Белинского с рукописной копией романа «Бедные люди», положительное отношение которого сделало имя Достоевского известным в интеллектуальных кругах столицы.

Достоевский был глубоко верующим человеком и в его произведениях двойственность человека, борьба добра и зла, приводят писателя к мистицизму, столь свойственному средневековью.

Мировоззрение Белинского и взгляды Достоевского на отражение жизни и литературы не были тождественны: «Белинский и его последователи были атеистами, а для Достоевского объектом поклонения был Христос, идеи которого он отождествлял с принципами социализма» [4-10].

Русские литературные критики отмечали восхищение Белинского в связи с первой повестью Достоевского «Бедные люди», однако странное поведение писателя привело к насмешкам в его адрес Тургенева и Некрасова [3-5].

Разрыв отношений между Белинским и Достоевским произошел в 1846-47гг. после двух повестей, опубликованных в журнале «Отечественные записки», которые Белинский жестко раскритиковал и охарактеризовал как бездарные.

В предисловии Сурхата отмечена приверженность Достоевского идеям Петрашевского, участие в тайных собраниях, его заключение в тюрьму, смертный приговор, вынесенный ему, и замена его каторгой. В Сибири у него были душевные потрясения, эпилепсия стала тяжелее: «Сибирская жизнь, по его же словам, очень сблизила его с простыми людьми России, сблизила с их психологией, еще больше укрепила в нем особое консервативное народничество [4-23].

Достоевский жил в разных странах Европы и там не видел того, что могло сделать человека счастливым. В Европе он не видел осуществления идей братства, свободы и равенства, провозглашенных Французской революцией.

Сурхат также говорил о том, что Достоевский был игроком. В игорных домах он всегда проигривал, оставляя там последние деньги. Сам Достоевский признавался: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо».

В русской литературе отмечается, что Достоевский не завидовал славе Толстого, напротив, он стремился с ним встретиться, а Толстой был равнодушен к Достоевскому: «История, прямо скажем, исключительная: два гения русской литературы, жившие в одно и то же время, прошли мимо друг друга, не встретившись и не повидавшись» [3-38].

Достоевский был пессимистом и скептиком по своему темпераменту, он был трудным человеком для окружающих, раздражал всех без исключения. В одном из писем Белинский рассказывает о непростом характере писателя: «… с Достоевским невозможно быть в нормальных отношениях, ибо он держит себя так, будто весь мир завидует ему и преследует его» [3-169].

В последние годы жизни Достоевский, вместе с безмерно преданной ему женой Анной, долгое время жил в ряде европейских земель и городов: Саксонии, Дрездене, Баден-Бадене, Женеве, Милане, Флоренции, Болоньи, Венеции. Вместе с женой, они посещали картинные галереи. Сохранились воспоминания жены о том, как они восхищались галереями Флоренции [9-107]. В эти годы они слышали о Парижской Коммуне, освободительных войнах Джузеппе Гарибальди, правлении Наполеона III.

Достоевский имел свое определенное отношение к русскому царю. Он его считал не только правителем христианских народов, вошедших в состав христианской Русской империи, но и предупреждал весь мусульманский Восток, что в городе Константинополе Турции они должны это осозновать: «Пусть приучаются к этой мысли в Константинополе» [3-182]. Однако он мог поверить в царя только в том случае, если последний осознал бы и поверил, что народ – его дети. Но «Что-то очень уж долго не верит» [3-182].

Интересно, что ту же мысль мы встречаем у армянского историка и философа V века Егише: «Царь несет ответственность не только за себя, но и за тех, причиной гибели которых он стал» [8-31]. Это справедливое требование, идущее из глубины веков, было поставлено Достоевским и перед русским царем.

Повесть Достоевского «Бедные люди» – произведение эпистолярного жанра, переведенное на армянский язык Нар-Досом, на которого настолько повлияло это произведение, что он написал по его образу свою повесть «Анна Сароян». Литературный критик В. Кулешов пишет о повести «Бедные люди»: «Поражало в «Бедных людях» то, что роман – в письмах, эпистолярный. Такая форма считалась в литературе слишком изысканной, аристократической»[11-33].

Посмотрим, как звучит по-армянски отрывок из письма Макара Девушкина Варваре Алексеевне.

На русском

Маточка, Варвара Алексеевна!

Полно кручинаться! Как же это не стыдно вам! Ну полноте, ангельчик мой; как это вам такие мысли приходят? Вы не больны, душечка, вовсе не больны; вы цветете, право цветете; бледненьки немножко, а все-таки цветете [5-92].

На армянском

Ջանիկս, Վառվառա Ալեքսեևնա։

Բավական է դարդոտվեք։ Մի՞թե ամոթ չեք քաշում։ Բավական է, իմ հրեշտակիկ, այդ ի՞նչ բաներ եք մտածում։ Դուք հիվանդ չեք, հոգյակս, ամենևին հիվանդ չեք։ Դուք ծաղկում եք, մի քիչ դժգույն եք, բայց և այնպես ծաղկում եք [4-112-113]։

Поскольку Достоевский использовал в своем сочинении словарный запас, характерный для народного разговорного языка, Нар-Дос также перевел его разговорным армянским языком.

Слово «кручинаться» – народнаяя форма. На литературный армянский переводится как: վշտանալ, տխրել, տրտմել, թախծել, но Нар-Дос перевел его через «դարդոտվել». Таким же образом «маточка» стала «ջանիկս» по-армянски. «Как же это не стыдно вам» опять же переведено в форме народного мышления: «Մի՞թե ամոթ չէք քաշում», тогда как на литературном армянском было бы: «Ինչպես չէք ամաչում».

Роман «Белые ночи» Достоевский назвал «Сентиментальный роман» (Из воспоминаний мечтателя) [5-161]. Роман начинается с красивого описания природы, - явление, которое мы не наблюдаем в более поздних произведениях писателя, в которых человек полон противоречий со своими внутренними душевными переживаниями и внешними, часто недопустимым, поведением, которое противоречит требованиям и учению любимого Достоевским Иисуса Христа. Ширванзаде переводит начало романа на прекрасном литературном армянском языке.

На русском

Была чудесная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, любезный читатель. Небо было такое звездное, такое светлое небо, что взглянув на него, невольно нужно было спросить себя: неужели же могут жить под таким небом разные сердитые и капризные люди? [5-161].

На армянском

Զմայլելի գիշեր էր, այնպիսի գիշեր, որպիսին լինում է գուցե միայն այն ժամանակ, սիրելի ընթերցող, երբ մենք երիտասարդ ենք։ Երկինքն այնպես աստղազարդ էր, պայծառ էր այնպես, որ նայելով նրան, հարկավոր էր ակամա հարցնել՝ մի՞թե մի այսպիսի երկնքի տակ կարող են ապրել զանազան ցասկոտ ու քմահաճ մարդիկ [4-191]։

Погос Макинцян, однако, перевел роман «Игрок» довольно свободно, опуская некоторые предложения, смысл которых понятен на армянском.

Ռուսերեն

Но игрок почти и не смотрел на него, ставил зря и все загребал. Он, видимо, терялся.

Бабушка наблюдала его несколько минут.

- Скажи ему, – вдруг заступилась бабушка, толкая меня, – скажи ему, чтоб бросил, чтоб брал поскорее деньги и уходил. Проиграет, сейчас, все проиграет! – захлопотала она, чуть не задыхаясь от волнения [6-651].

Հայերեն

Սակայն խաղացողը նրան չէր էլ նայում, շմարանա վեր էր գալիս և շարունակ կրում: Նա, ըստ երևույթին, կորցնում էր իրեն:

-Ասա նրան, -անհանգստացավ հանկարծ տատը, հրելով ինձ,- ասա նրան, որ թողնի, որ շուտ անի, փողերն առնի և գնա: Տանուլ կտա, իսկույն տանուլ կտա,- անհանգստացավ նա, քիչ էր մնացել հուզմունքից խեղդվի [4-390]:

Как можно заметить, в этой части романа опущенено предложение «Бабушка наблюдала его несколько минут».

Первый том сочинений Достоевского, изданный по инициативе Чаренца в 1934 году, обогатил армянскую переводную литературу.

Творчество Достоевского – явление общечеловечское и вневременное, оно всегда будет интересно человечеству, ведь борьба добра и зла вечна, а гениальный русский писатель с мощной силой искусства изобразил её незабываемые проявления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журнал «Айреник», № 2, Бостон, 1923 (на арм. яз.).
2. Журнал «Айреник», № 3, Бостон, 1924 (на арм. яз.).
3. Бурсов Б., Личность – исследование, Ленинград, 1979
4. Достоевский Ф.М., Собрание сочинений, т.I, Ереван-Москва, 1934 (на арм. яз.).
5. Достоевский Ф.М., Собрание сочинений в двенадцати томах, т.I, Москва, 1982
6. Достоевский Ф.М., Собрание сочинений в пятнадцати томах, т.IV, Ленинград, 1989
7. The Reader's Companion to World Literature, Second edition, London, 2002
8. Егише, О Вардане и войне армянской, Ереван, 1989 (на арм. яз.).
9. Желзняк В.С. Последние годы Феодора Достоевского, цикл новелл, Северо-Западное книжное издательство, 1983
10. Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский, Творческий путь (1821-1859), Москва, 1960
11. Кулешов В.И. Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского, Очерк, Москва, 1979
12. 1001 Books you must read before you die, New York, 2010
13. Терьян В., Собрание сочинений, т.II, составил и прокомментировал В. Партизуни, Ереван, 1961 (на арм. яз.).
14. Хачатрян Х., Литературный вестник, 1934-1986, Ереван, 1986 (на арм. яз.).
15. Чаренц Е. О литературе, Ереван, 1957 (на арм. яз.).

СВЯЗЬ ПОЛИТИЧЕСКИХ ИДЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО С СОВРЕМЕННОСТЬЮ В КОНТЕКСТЕ ПОИСКА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕИ РОССИИ

ДОМУХОВСКИЙ М.А.
Аспирант кафедры теории и истории государства и права юридического института ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

Поиск национальной идеи современной России будоражит умы исследователей в области теории и истории государства и права на протяжении последних 20 лет. После распада СССР, переходного периода 1990-х годов, с начала 2000-х духовное и политическое сообщество высказывает различные воззрения относительно национальной идеи России. Так, например, в 2014 году свою попытку дать определение национальной идеи предпринял патриарх Московский и всея Руси Кирилл. Глава Российской православной церкви заявил, что общенациональной идеей России является святость. В 2016 году президент России В.В. Путин сделал вывод о том, что не может быть никакой другой объединяющей идеи, кроме патриотизма. Это и есть национальная идея.

В 2020 году в российском правовом поле произошло нетривиальное событие. В рамках общенародного голосования абсолютным большинством голосов граждан Российской Федерации наряду с другими изменениями принята часть 2 статьи 67.1 Конституции Российской Федерации: «Российская Федерация, объединенная тысячелетней историей, сохраняя память предков, передавших нам идеалы и веру в Бога, а также преемственность в развитии Российского государства, признает исторически сложившееся государственное единство». Схожими по смыслу воззрениями пронизано творчество Ф.М. Достоевского, что содержит в себе богатую национальную и культурную почву для исследования.

В 2021 году исполняется 200 лет со дня рождения Ф.М. Достоевского. Его идеи относительно места религии, Бога и веры в политической и общественной сферах жизни русского народа

имплементированы в его творчество. Такие литературные шедевры, как «Записки из мертвого дома», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Дневник писателя» содержат в себе убеждения писателя о превалировании церкви, веры и морали перед такими юридическими институтами как государство и право. В связи с этим, вполне логично встает вопрос о том, можно ли утверждать, что идеи Ф.М. Достоевского относительно доминантной роли религии и нравственно-моральных устоев в жизни российского социума отражаются в современной политической системе и являются частью национальной идеи вне пространства и времени?

Ф.М. Достоевский на основании своих политических и общественных взглядов относился к почвенникам – политическому течению конца XIX века. Почвенники, принадлежавшие к консервативным политическим течениям России XIX века, были убеждены в том, что самодовлеющими и абсолютными ценностями христианского мира являются религиозные и нравственные идеалы. В сравнении с этим, государство признается исторически неизбежным институтом, но ему присущи низменные цели, такие как охрана народа от внешних врагов и подавление внутренних потрясений путем силы принуждения. Государственно-правовые институты безусловно подчиняются религиозным ценностям народа, не превращаясь в культ с точки зрения защиты прав и законных интересов человека и гражданина.

Так, «Дневник писателя» содержит указание на подчинение государственно-политической системы духовным устоям: «стало быть, «самосовершенствование в духе религиозном» в жизни народов есть основание всему,» (в том числе и государственному развитию) «ибо самосо–вершенствование и есть исповедание полученной религии, а «гражданские идеалы» сами, без этого стремления к самосовершенствованию, никогда не приходят, да и зародиться не могут» [5, с. 460].

В этой связи религия, принятая за истинную ценность народом, является катализатором развития политико-правовой системы, препятствует ее деградации, устанавливая направления роста и развития. Разложение и растление моральных и религиозных постулатов в социальной действительности ведет к оскудению и примитивизму политической и общественной систем.

А.А. Васильев в статье «Консервативные политико-правовые взгляды почвенников (Ф.М. Достоевского, А.А. Григорьева, Н.Н. Страхова)» делает вывод о том, Ф.М. Достоевский разработал и «сформулировал своего рода закон возникновения и развития государственных и общественных форм» [1].

В связи с этим, важнейшей задачей общественно-государственного функционирования выступает сохранение нравственных и религиозных традиций, передача этого духовного наследия последующим поколениям. Кроме того, Ф.М. Достоевский акцентирует внимание именно на духовном самосовершенствовании в вопросах укрепления государственных и общественных форм, поскольку только внутреннее осознание, повышение моральной культуры личности приводят к формированию здорового общества.

С точки зрения связей с современностью идей Ф.М Достоевского о духовном самосовершенствовании можно привести пример, связанный с организацией высшего образования в России. Сегодня на долю самостоятельной работы студента выпадает от 50-70% учебной нагрузки в зависимости от направления подготовки. То есть, это свидетельствует о том, что изначально система ставит всех обучающихся в равные условия и дает свободу в плане формирования стратегии и способов повышение знаний. Те студенты, что занимаются самосовершенствованием своих навыков и знаний, достигают успехов в учебном процессе, науке, становясь ценными кадрами современной цифровой экономики. Ведь способность к самосовершенствованию в учебной деятельности – это сходная

область социальной активности с совершенствованием нравственной и духовной культуры человека и в целом общества.

Еще одной идеей Ф.М. Достоевского, которая усматривается в сегодняшней реализации государственной политики – это поддержка свободных общественных институтов, традиционно зиждущихся на церковных и моральных идеалах, братстве, дружбе и любви.

Так, в «Записках из мертвого дома» Ф.М. Достоевский приводит слова, по сути, в определенной мере указывающие на место государства в свободном взаимодействии людей: «Впоследствии я понял, что кроме лишения свободы, кроме вынужденной работы, в каторжной жизни есть еще одна мука, чуть ли не сильнейшая, чем все другие. Это: вынужденное общее сожительство. Общее сожительство, конечно, есть и в других местах, но в острог-то приходят такие люди, что не всякому хотелось бы сживаться с ними, и я уверен, что всякий каторжный чувствовал эту муку, хотя, конечно, большею часть бессознательно» [3, с.252].

Государственное принуждение, тотальное воздействие к сожительству уничижает человеческое достоинство, православную верующую душу. В этой связи государство является средством для создания условий свободного общения народа, пронизанного соборностью, и не может к нему принудить или заменить. Человек свободен в вопросах создания семьи, дружбы, братского человеческого отношения друг к другу. Государство должно лишь создавать условия для продвижения русского народа по пути любви и братва, защищать и поддерживать свободные общественные институты, исполняя свои охранительные функции.

В качестве подтверждения корреляции указанной позиции с сегодняшней государственной политикой можно привести часть 1 статьи 1 Семейного кодекса Российской Федерации: «Семья, материнство, отцовство и детство в Российской Федерации находятся под защитой государства. Семейное

законодательство исходит из необходимости укрепления семьи, построения семейных отношений на чувствах взаимной любви и уважения, взаимопомощи и ответственности перед семьей всех ее членов, недопустимости произвольного вмешательства кого-либо в дела семьи, обеспечения беспрепятственного осуществления членами семьи своих прав, возможности судебной защиты этих прав».

Исходя их этого, воззрение Ф.М. Достоевского о прикладной роли государства перед общественными отношениями свободных людей, живущих на основе традиционных и религиозных ценностей, реализовано в современной политической системе России.

Ф.М. Достоевский в своих политических воззрениях не раз подчеркивал самобытность пути развития российской государственности в сравнении с остальным миром, говоря о том, что невозможно определить Россию к европейской, американской или азиатской моделям развития политической системы. Свободная душа русского человека, основывающаяся на вере, является уникальным явлением социальной действительности и движет модернизацией и видоизменением государства, его назначением.

Так, в продолжении, Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» повествует: «А что у нас все основное как нигде в Европе, то вот вам тому первый пример: у нас свобода... у нас гражданская свобода может водвориться самая полная, полнее, чем где-либо в мире, в Европе или даже в Северной Америке, и именно на этом же адамантовом основании она и созиждется. Не письменным листом утвердится, а созиждется лишь на детской любви народа к Царю, как к отцу, ибо детям можно многое такое позволить, что и немыслимо у других, у договорных народов, детям можно столь многое доверить и столь многое разрешить, как нигде еще не бывало видно, ибо не изменят дети отцу своему и, как дети, с любовию примут от него всякую поправку всякой ошибки и всякого заблуждения их» [5, с. 465].

Исходя из этого, Ф.М. Достоевский делает вывод о том, что еще одна функция сильного государства – это создание условий для свободы духовной составляющей жизни народа, минуя нормативность. Данное положение идет вразрез как с Американскими, так и Европейскими ценностями, и направлениями развития государственности.

Сегодняшняя Россия, пережившая в ходе своей глубочайшей истории множество попыток зарубежных интервенций, внутренних переворотов, смен политических режимов, в настоящее время признана юридическим и научным сообществом президентской республикой. Данный режим сформировался на рубеже веков и укрепился в последние 20 лет. Увенчивают данную мысль изменения, внесенные в Конституцию Российской Федерации, расширившие президентские полномочия и установившие дополнительную ответственность перед народом.

В данной связи, изречения Ф.М. Достоевского о «детях царевых», строящих отношения с властью не на договоре, а на основе человеческих доверительных отношений, близких к широкой свободной самобытной русской душе, имеют отражение в настоящей политической действительности, сильный президент сегодня условно сродни с монархом, находившимся на престоле в годы жизни и творчества Ф.М. Достоевского.

Помимо этого, в «Дневнике писателя» приводится позиция не только самобытности русской социально-политической действительности, но и непригодность таких конструкций и опыта для остального мира: «Для Европы Россия – недоумение, и всякое действие ее – недоумение, и так будет до самого конца» [4, с. 101].

Ф.М. Достоевский уделял особое внимание единству, общности взглядов, убеждений, нравственных идеалов русского народа. Вполне логично, что в качестве объединяющей силы превалирует вера в Бога и единство религиозных воззрений народа. Именно единые истинные церковные убеждения и их

особая роль в социальной и политической действительности ставятся «во главу угла».

В романе «Бесы» Ф.М. Достоевский приводит позицию относительно места единого самоопределения народа в глобальной политической системе: «Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенной ролью в человечестве или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь бога истинного, хотя бы все остальные народы и имели своих особых и великих богов. Единый народ «Богоносец» - это русский народ» [2, с. 200].

Действительно, самоидентификация каждого человека как элемента единого сильного русского народа, основываясь на устойчивых идеологических убеждениях, должна быть безусловна, поскольку разрозненность воззрений относительно истории, веры и государственной принадлежности приводит к деградации как личности, так и политической системы.

Не случайно в самые сложные времена XX века, в годы Великой Отечественной войны русскому народу удалось выйти из патового положение только благодаря мощнейшему единству народа, вере в свою силу и в Бога. В этом отношении примечательна известная фраза великого русского полководца А.В. Суворова, сказанная на военном совете во время Швейцарского похода 1799 года: «…Мы — русские! С нами Бог!».

В дополнение к этому, Ф.М. Достоевский, размышляя об объединяющей силе русского народа, помимо религии, затрагивает тему патриотизма, как механизма консолидации российского общества. При наполнении идеологических воззрений народа патриотическими идеями, любовью к Родине и исторической малой Родине, народ обеспечивает достойный уровень развития гражданского общества и закладывает почву для своего будущего.

Так, в «Дневнике писателя» указано значение России как интегрирующей силы своего народа: «… Без единящего огромного своего центра – России – не бывать славянскому согласию, да и не сохраниться без России славянам, исчезнуть славянам с лица земли вовсе» [4, с. 39].

Применительно к сегодняшней политической действительности, в 2021 году Правительством России планируется старт нового Федерального проекта «Патриотическое воспитание граждан РФ» в рамках национального проекта «Образование», созданного в целях формирования духа патриотического единства нации, как фундамента будущих побед, с опорой на память о Великой победе в Великой Отечественной войне.

Таким образом, ряд политических, идеологических и социальных воззрений Ф.М. Достоевского, выраженных в его богатом творчестве, имеют прямое отражение в настоящей социально-политической действительности. К основным идеям, выраженным как в творчестве писателя, так и в сегодняшних реалиях, относятся верховенство религиозно-нравственных идеалов перед государственными интересами, развитие государственной политики на основе церковных постулатов, духовное самосовершенствование, свобода русской православной души, самобытность русских общественно-политических институтов, народное единение, истинный патриотизм, традиционные ценности.

Настоящие идеалы пронизывают сегодняшнюю государственно-правовую систему, реализацию ведущих национальных проектов, Конституцию Российской Федерации, основные федеральные законы.

Помимо этого, политические и духовные лидеры России используют идеи государственного и народного развития, указанные Ф.М. Достоевским в своих публичных выступлениях, придавая им статус национальной идеи.

В связи с этим, воззрения Ф.М. Достоевского вполне можно признать частью национальной идеи Российской

Федерации. Они выражаются не только в прошлом и настоящем, но и должны идти в будущее, параллельно с вектором развития социально-политической системы, знаменуя собой наследие предков, религиозные и морально-нравственные начала, единение русского народа, патриотизм, традиционные ценности. Пока данные постулаты стоят в основе самобытного государственного и политического строя России, единый русский народ будет жить в доминирующем государстве, способном достойно справиться с любыми трудностями, растя молодое поколение, достойное своей истории, традиций и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев А.А. – Консервативные политико-правовые взгляды почвенников (Ф.М. Достоевского, А.А. Григорьева, Н.Н. Страхова), 2011, URL: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/23095/1/Vasiliev_Konservativnye.pdf/ (дата обращения: 13.01.2021).
2. Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: АСТ, 2015 г. – 768 с.
3. Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома / / Село Степанчиково и его обитатели. — М.: АСТ, 2004– 458 с.
4. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9 в 2 кн. Кн.1: Дневник писателя./Ф.М. Достоевский – М.: ООО «Издательство Астрель, 2004. – 603 с.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 9 в 2 кн. Кн.2: Дневник писателя./Ф.М. Достоевский – М.: ООО «Издательство Астрель, 2004. – 568 с.

ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «КРОКОДИЛ»

ЗАВЬЯЛОВА Е.Е.
Доктор филологических наук, доцент
Астраханский государственный университет

Для среднестатистического человека имя Ф.М. Достоев–ского связано с романом «Преступление и наказание», входящим в школьную программу. «Продвинутый» читатель знаком с его «великим пятикнижием». Ф.М. Достоевский – проницательный психолог, духовный отец русского экзистенциализма, христианский мыслитель, пророк. Характеристики, безусловно, впечатляющие. Но наследие писателя включает в себя произведения, позволяющие раскрыть иные стороны его таланта. В данной статье речь пойдёт о нём как об остроумном сатирике и блестящем юмористе.

Уже современники – М.А. Иванова, М.В. Каменецкая, Н.Н. Страхов, В.В. Тимофеева, С.Д. Яновский и др. [22: I, 157, 159, 289, 313, 363, 367; II, 168, 325] – отмечали его способность «понимать иронию, аллегорию, шутку» [17: 557]. Известная текстолог Л.М. Розенблюм пишет про «эстетическую радость Достоевского при восприятии или создании комического» [20: 142]. Данную категорию в произведениях писателя изучали: И.И. Лапшин [12], М.М. Бахтин [1], Н.М. Чирков [23], Д.О. Заславский [6], Р.Г. Назиров [16], Т.М. Родина [19], Н.В. Кашина [8], А.Е. Кунильский [11] и др. В XXI в. на эту тему написан ряд диссертаций: Н.И. Логиновой [13], С.Г. Солотчиным [21], Т.С. Мартаковой [14], Е.М. Панкратовой [18], С.А. Мухиной [15].

Цель предпринятых нами разысканий – выявление приёмов создания комического в произведении писателя, относящемся к так называемому постссылочному (переходному) периоду. Мы постарались произвести подробный анализ текста.

У рассказа «Крокодил» два подзаголовка. Верхний – первоначально название – построен на омонимии, характерном для журналистики обыгрывании сходства в звучании слов: «Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже». Второй подзаголовок, своеобразный лид[1], даёт возможность заранее узнать содержание произведения: «справедливая повесть о том, как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьём, весь без остатка, и что из этого вышло» [4: 505]. Проглоченный герой, Иван Матвеич, остаётся жив и чувствует себя в утробе пресмыкающегося вполне комфортно. Более того, он приходит к выводу, что создавшаяся ситуация не просто прославит его, но сделает величайшим деятелем, изнутри хищника вещающим миллионам смертных высокие истины.

Во второй половине XIX в. критики восприняли эту историю как карикатуру на заключённого в Петропавловскую крепость Н.Г. Чернышевского и его близких[2], сатиру на нигилистов либо – шире – на публицистов сразу нескольких общественно-политических направлений 1860-х гг. По словам Е.И. Кийко, «в своих речах герой рассказа как бы синтезирует все те различные по своей общественно-политической окраске, но в равной степени неприемлемые для Достоевского идеологические концепции, носителей которых писатель склонен был упрекать в книжном, абстрактно-“теоретическом” характере и в отрыве от “живой жизни”» [9: 557]. Содержащиеся в тексте детали внешности героев, манеры их поведения, некоторые реплики, а также отрывки из газетных заметок, читаемых персонажами, позволяют согласиться с версией о конкретных прототипах: иначе некоторые частности кажутся лишними.

Это, разумеется, не исключает общечеловеческого, философского смысла в представленной писателем аллегории. В наше время исследователи склонны к обобщающим интерпретациям текста, зачастую полярным: «Крокодил» как «первый коммунистический рассказ» [2], антикапиталисти–

ческий памфлет [7], «метафорическое обозначение неприятия радикального пути к социальным изменениям» [10], «отображение… слепой зависимости обычного человека от молвы» [3], притча о поглощении духовного телесным [5] и т.д.

Что в «Крокодиле» вызывает смех? Начнём с элементарного.

1. Фразы, содержащие ошибки. В рассказе показываются два иностранца – владелец крокодила и его мать. Оба с трудом говорят по-русски, делают много ошибок, вставляют в речь немецкие слова, которые автор транскрибирует. Этот волапюк, на наш взгляд, усиливает комический эффект. См.: «Он пропадиль, он сейчас будет лопаль, потому что он проглатиль ганц [весь] чиновник!» [4: 509]; «Нетт, не мереваль [не намеревалась]!» [4: 531]; «Я заслужиль польковник, потому што показаль крокодиль, а в нем живой гоф-рат [чиновник] сидиль…» [4: 532]. К. Хильшер, немецкий биограф Ф.М. Достоевского, предполагает, что неудобства проживания писателя в Германии были во многом связаны со сложностями, которые автор «Крокодила» испытывал в процессе коммуникации. Поэтому показанные им в произведениях иностранцы так отчаянно коверкают русский язык [24].

К речевой ошибке можно отнести неудачно подобранный женой Ивана Матвеича инфинитив: «прежде всего надобно тебя отсюда как-нибудь выковырять» [4: 512]. Слово превращает процедуру спасения супруга в достаточно жестокую операцию. По всей вероятности, это не простая оговорка, ограниченность и самодовольство Елены Ивановны становятся очевидными по ходу развития действия.

2. Специфичен подбор **изобразительно-выразительных средств**. Неожиданные сопоставления часто вызывают улыбку, особенно если отличаются точностью отображения, вскрывающего сущность явления. Некоторые введённые в произведение тропы явно работают на снижение образов. Приведём несколько примеров. Тимофей Семёныч, старший

коллега по работе, к которому рассказчик обращается за советом, «с треском высмаркивается» [4: 516]. Хозяин пресмыкающегося вместе с «муттер», оплакивая своего Карльхена, «воют, как телята» [4: 509]. Иван Матвеич объясняет, что надул собой крокодила, «как надувают геморроидальную подушку» [4: 526].

Общепризнано развлекательное действие, производимое каламбурами. Но словесная острота, которой рассказчик Семён Семёныч (сослуживец и дальний родственник пострадавшего) завершает II часть «Крокодила», мягко говоря, слабовата: «Порой мне, право, казалось, что всё это какой-то чудовищный сон, тем более что и дело-то шло о чудовище...» [4: 521]. Неудачный каламбур смешон не сам по себе, а как свидетельство самонадеянности и бездарности его автора.

3. Ещё один очень распространённый смеховой приём – **эффект недоразумения**, когда употребление говорящим слова в одном значении и понимание его слушающим в ином смысле становится причиной комической ситуации. Елена Ивановна поначалу требует «вспороть» [4: 509] пресмыкающееся, чтобы спасти благоверного. Окружающие воспринимают её призывы иначе: «…показалось, что Елена Ивановна потеряла на мгновение рассудок, но тем не менее, желая отметить за погибель любезного ей Ивана Матвеича, предлагала, в виде следуемого ей удовлетворения, наказать крокодила розгами» [4: 510]. Такой обскурантизм вызывает горячий протест у внезапно появившегося незнакомца. Все успокаиваются, когда картина проясняется: «Елена Ивановна оказалась совершенно невинною: она отнюдь и не думала <…> подвергать крокодила ретроградному и унизительному наказанию розгами, а просто-запросто пожелала, чтоб ему только вспороли ножом брюхо…» [4: 510–511]. В глазах «прогрессивных» наблюдателей экзекуция оказывается страшнее убийства. Вследствие чего предложенный героиней метод высвобождения становится свидетельством её непогрешимости.

4. Как было указано выше, Семёна Семёныча сложно назвать одарённым повествователем. **Излишняя обстоятельность изложения** также вызывает усмешку читателя. Нарочито подробно описывается поглощение человека крокодилом: оно происходит в несколько приёмов, сопровождается отрыгиванием [4: 508]. Многословность в этом случае можно объяснить экстраординарностью ситуации и шоком присутствующих, в памяти которых отчётливо отпечатывается происходящее. Сложнее понять, зачем ниже рассказчик упоминает, как перед сном, раздосадованный претензиями Ивана Матвеича, ударяет себя «по голове и по другим частям тела» [4: 532].

Чтобы передать голос находящегося в крокодиле пленника, Семён Семёныч пользуется сразу несколькими сравнениями: «…заглушённый, тоненький и даже крикливый, как будто выходивший из значительного от нас отдаления. Похоже было на то, когда какой-либо шутник, уходя в другую комнату и закрыв рот обыкновенной спальной подушкой, начинает кричать, желая представить оставшейся в другой комнате публике, как перекликаются два мужика в пустыне или будучи разделены между собою глубоким оврагом, – что я имел удовольствие слышать однажды у моих знакомых на святках» [4: 511]. По стилю, степени развёрнутости эти тропы напоминают гоголевские, в которых описание превращается в событие и заставляет забыть компарандум. Отличие состоит в том, что в «Крокодиле» рассказчик прибегает к ретардации в самый неподходящий момент.

5. Неопытностью Семёна Семёныча можно объяснить и допускаемое им **смешение стилей**. Так, вслед за вполне достоверным описанием ужасного поедания следует цветистая фраза в духе карамзинистов: «Казалось, эта отчаянная голова для того только и выскочила, чтоб ещё раз бросить последний взгляд на все предметы и мысленно проститься со всеми светскими удовольствиями» [4: 508]. Примечательно, что в черновых редакциях рассказа трижды фигурирует замечание

«карамзинский слог», проясняющее одну из установок автора. В конце I части рассказчик сообщает, что намеренно использовал возвышенный стиль, но далее будет употреблять «слог… натуральный» [4: 514].

Комический эффект порождает столкновение желаемого с действительным в рассуждениях Ивана Матвеича: «Опровергну всё и буду новый Фурье. Кстати, отдал семь рублей Тимофею Семёнычу?» [4: 524]. Герой представляет себя таким же знаменитым и влиятельным, как социалистический мыслитель. Очевидно, его экономические идеи заставляют «бедного узника» [4: 513] вспомнить о деньгах и долгах. Происходит резкая смена регистра речи: в фантазиях – учёный, опережающий время, наяву – обыватель.

6. Портреты персонажей в рассказе сатиричны. Больше всего негативных характеристик получает немец-крокодильщик («с чрезвычайно гордым видом» [4: 506], «отупевший от ужаса» [4: 509], «покраснел, как варёный рак» [4: 531] и т.п.).

Елена Ивановна рисуется очень привлекательной – «обольстительной» [4: 533] – женщиной. О её внешних достоинствах в произведении говорят почти все мужчины, но многие намекают на глупость героини. Ряд поступков даёт основание сделать вывод о распущенности, эгоизме, корыстности «дамы-конфетки» [4: 533]. Н.В. Живолупова обращает внимание на связь этого образа с приматами: сначала кокетка заявляет о горячей к ним любви, далее с охотой наблюдает за животными («Елена Ивановна даже до резвости развлеклась обезьянами и, казалось, вся отдалась им. Она вскрикивала от удовольствия…» [4: 507]). Во сне чужая супруга является рассказчику сразу после обезьян. Н.В. Живолупова видит в указанном сопоставлении «иллюстрацию понятия “обезьянничания”, то есть чисто внешнего, формального подражания чему-либо как выражаемой поведением человека лжи» [5: 72]. От себя добавим: второй женский образ тоже соотносится с приматами. Мать крокодильщика, «пожилая» [4: 509], «растрёпанная» [4: 509], «злобная» [4: 511] немка,

показывается стоящей у шкафа «с самой большой и безобразнейшей из всей коллекции обезьяной» [4: 531].

Изображение внешности главного героя практически отсутствует. Но рассказчик вводит ряд характеристик, выражающих неприязнь к старшему коллеге: «весьма завистливый» [4: 506], «по обыкновению мною командуя» [4: 522], «визгливым голосом» [4: 522]. Семён Семёныч неоднократно «проговаривается» о своём отношении к событиям, выказывая цинизм, лицемерие, глупость. Например, когда признаётся, что пристально наблюдал процесс поглощения, поскольку такое происшествие могло случиться и с ним [4: 508], когда не сдерживает смех, видя упавшие с лица полупроглоченного Ивана Матвеича очки [4: 508], когда откровенно скучает, беседуя с пострадавшим [4: 513], но старается принимать вид «домашнего друга» [4: 506].

7. Пародия как вид гиперболизации проявляет себя в двух газетных заметках, которые Семён Семёныч читает в канцелярии. В этих фрагментах очевидны авторские интенции, направленные на критику журналистики. В «Листке» повествуется о том, как в Пассаже известный гурман N. сторговался с хозяином, живьём начал пожирать крокодила и съел его целиком. Статья заканчивается указанием на богатые перспективы крокодиловодства в озёрах Санкт-Петербурга и Москвы [4: 537]. В «Волосе» рассказывается, как некто сам залез в пасть, а пресмыкающееся принуждено было проглотить его. Осуждается российское «варварство обращения с домашними животными» [4: 539] и выражается сочувствие хищнику: «заезжему крокодилу, разумеется, трудно переварить подобную массу разом» [4: 539]. Внезапно перескочив на другую тему, автор «публикации» начинает обсуждать бытовые проблемы: сгнившие ступени лестницы в доме купца Лукьянова и нерадивость дворников с Выборгской [4: 539–540]. Ф.М. Достоевский показывает типичные для бульварной прессы приёмы: вольное изложение действительных фактов,

формирование «псевдособытий», тематический эклектизм, уличную риторику, политические манипуляции и проч.

8. К **элементам фарса** можно отнести агрессивные заигрывания Елены Ивановны, которая обращается к рассказчику со словами: «Постойте, я вас ущипну на дорогу. Я ужасно хорошо выучилась теперь щипаться» [4: 536]. Её потасовку с крокодильщиком: «“Вспороть, вспороть, вспороть!” – заливалась Елена Ивановна, вцепившись в сюртук немца. “Он дразниль крокодиль <…>!” – кричал, отбиваясь, немец» [4: 509]. А также упомянутую выше сцену вечернего самоизбиения. Персонажи рассказа – люди малосимпатичные. Подобное их поведение усиливает у читателя антипатию.

9. Поэтика абсурда. Сюрреалистичность фабулы «Крокодила» очевидна. Но логические, ассоциативные связи разрушаются в произведении и на уровне отдельных эпизодов, реплик.

Приведём примеры алогизмов. Хозяин-немец требует за каждый приход Семёна Семёныча к Ивану Матвеичу плату, как с обычных посетителей крокодильни [4: 513]. Кормить пленника он собирается, просунув в пасть животного трубочку [4: 528]. Гимном бюрократической системе звучит совет Тимофея Семёныча «Пусть все, пожалуй, знают, что он в крокодиле, но не знают официально» [4: 519]. Сослуживец обвиняет Ивана Матвеича в том, что он намеренно «влез в крокодила» [4: 519]. Примерно на то же обижается жена пострадавшего.

Явно противоречит здравому смыслу заключение узника об анатомии пресмыкающегося: внутренность крокодила якобы состоит «из огромного пустого мешка» [4: 525]; между пастью и длинным хвостом «находится пустое пространство, обнесённое чем-то вроде каучука» [4: 525].

Доводится до абсурда тезис об одном из самых распространённых методов изучения природы: наблюдении в естественных условиях. Семён Семёнович старается доказать, что командировка в «крокодиловы недра» [4: 520] есть форма

«изучения природы на месте, в живьё» [4: 520], имеющая целью сообщения «о пищеварении или просто о нравах» [4: 520]. Иван Матвеич переиначивает выражение Аристотеля «природа не терпит пустоты», дабы прокомментировать свирепость хищника: «внутренность крокодилова должна именно быть пустою, чтоб не терпеть пустоты, а, следственно, беспрерывно глотать и наполняться всем, что только есть под рукою» [4: 526]. Искренне верит в возможность симбиотической связи: «питая собою крокодила, я, обратно, получаю и от него питание; следовательно – мы взаимно кормим друг друга» [4: 527].

Ещё более несуразны мечты Ивана Матвеича о блестящем будущем: жена станет литературной дамой, откроет салон, который окажется популярным среди самых уважаемых персон. Туда станут периодически приносить самого Ивана Матвеича – в крокодиле. «Я буду стоять в ящике среди великолепной гостиной и буду сыпать остротами, которые подберу ещё с утра. Государственному мужу сообщу мои проекты; с поэтом буду говорить в рифму; с дамами буду забавен и нравственно-мил <…>. Всем остальным буду служить примером покорности судьбе и воле провидения» [4: 525].

Впечатлённый вниманием публики, Иван Матвеич всерьёз начинает верить в головокружительную карьеру, которую позволит сделать его нынешнее положение: «…Я у всех на виду, и хоть спрятанный, но первенствую. Стану поучать праздную толпу. Наученный опытом, представлю из себя пример величия и смирения перед судьбою! Буду, так сказать, кафедрой, с которой начну поучать человечество» [4: 523]. Н.В. Живолупова указывает на содержащиеся в произведении комические аллюзии на библейский сюжет о пророке Ионе, проглоченном китом, и на историю пребывания Христа в преисподней до момента воскресения [5: 116]. Исследователь обращает внимание на подражание Ивана

Матвеича новозаветной проповеди: «Из крокодила выйдет теперь правда и свет» [4: 253].

Незаконченность произведения со столь динамичным сюжетом тоже можно расценивать как признак абсурдизма. Повествование обрывается почти на полуслове. Семён Семёнович неожиданно решает, что «не вправе передавать собственные, прозаические <…> ощущения ввиду такого замечательного и оригинального события» [4: 540].

Подведём итоги. В «Крокодиле» Ф.М. Достоевский использует систему разноуровневых средств, позволивших реализовать комический потенциал. Конечно же, не шутки ради. В задачи писателя входили: спор с оппонентами, социальная критика, обличение пороков. Подспудно в этом «несерьёзном» тексте обозначаются проблемы непонятости, одиночества, выбора, провозглашается абсурдность мирской суеты.

Примечания

[1] Лид – «шапка» статьи, раскрывающая суть заголовка и передающая её краткое содержание.

[2] Версия до сих пор остаётся актуальной, несмотря на возражения самого Ф.М. Достоевского [9: 557–558].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная лит., 1986. – 486 с.
2. Бонналь Н. «Крокодил» Достоевского перед лицом Запада / пер. Т. Бонналь // Правда.Ру: сетевое издание. – 03.10.2013. – https://nasledie.pravda.ru/1176711-bonnal/
3. Голубков С.А. О двух эпизодах в истории русской литературной анималистики // Культура и текст. – 2015. – № 5 (23). – С. 58–65.

4. Достоевский Ф.М. Крокодил // Достоевский Ф.М. Собрание соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. – Т. 2. – М.: Изд-во «Правда», 1982. – С. 505–540.
5. Живолупова Н.В. Крокодил // Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – С. 111–116.
6. Заславский Д.О. Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского: сб. статей / отв. ред. Н.Л. Степанов. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. – С. 445–472.
7. Катасонов Валентин. «Крокодил», «экономический принцип» и современная Россия // Русская народная линия. – 18.03.2020. – https://ruskline.ru/opp/2020/03/18/krokodil
8. Кашина Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского. – М.: Высшая школа, 1989. – 286 с.
9. Кийко Е.И. Примечания. «Крокодил» // Достоевский Ф.М. Собрание соч.: в 12 т. / под общ. ред. Г.М. Фридлендера и М.Б. Храпченко. – Т. 2. – М.: Изд-во «Правда», 1982. – С. 557–559.
10. Крыстева Д. «Крокодил» Ф.М. Достоевского как петербургская повесть (заметки к словарю аллегорий петербургской истории) // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. – 2010. – T. 3. – S. 60–68.
11. Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина»: о восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. – 302 с.
12. *Лапшин И.И. Комическое в произведениях Достоевского // О Достоевском: сб. статей / под ред. А.Л. Бема. – Прага, 1933. – Сб. II. – С. 34–35.*
13. Логинова Н.И. Формы и функции комического в романах Ф.М. Достоевского: дис. … канд. филол. наук. – М., 2000. – 198 с.
14. Мартакова Т.С. «Смеховой портрет» как средство характеристики персонажа в творчестве Достоевского 1846–1859 гг.: дис. … канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2008. – 212 с.
15. Мухина С.А. Феномен комического в творчестве Ф.М. Достоевского: 1864–1881 гг.: дис. … канд. филол. наук. – М., 2012. – 251 с.
16. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1982. – 160 с.

17. Неизданный Достоевский: записные книжки и тетради 1860–1881 гг. / статьи Л.М. Розенблюма и Г.М. Фридлендера. – М.: Наука, 1971. – 727 с.
18. Панкратова Е.М. Смеховое и комическое в эстетике и поэтике Ф.М. Достоевского: дис. … канд. филол. наук. – Томск, 2012. – 184 с.
19. Родина Т.М. Достоевский: повествование и драма. – М.: Наука, 1984. – 245 с.
20. Розенблюм Л.М. Юмор Достоевского // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 141–188.
21. Солотчин С.Г. Комическое начало в художественном стиле Достоевского. Ранние произведения: дис. … канд. филол. наук. – М., 2007. – 187 с.
22. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. / вступ. ст. Б. Рюрикова, под общ. ред. В.В. Григоренко и др. – М.: Художественная лит., 1964. – Т. 1. – 439 с.; Т. 2. – 520 с.
23. Чирков Н.М. О стиле Достоевского: проблематика, идеи, образы / АН СССР. – М.: Наука, 1967. – 303 с.
24. Hielscher K. Dostojewski in Deutschland. – Leipzig: Taschenbuch, 1999. – 290 s.

ОБРАЗНАЯ ПАРАДИГМА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ИВАНОВА И.Н.
Доктор филологических наук, доцент
Северо-Кавказский федеральный университет
г. Ставрополь, Россия

Современная российская словесность, даже так называемая массовая литература, находится в постоянном диалоге с классическим текстом. Этот диалог может быть игровым и даже игривым, на грани и за гранью фола, вестись он может в формах, крайне своеобразных и отталкивающих непривычного к ним читателя (вплоть до комикса и фанфикш), но он есть.

Из всех русских классиков, присутствующих так или иначе в пространстве современной отечественной литературы, наиболее востребованным оказался Ф.М. Достоевский.

«Разморозить» русскую классику, стряхнуть с нее музейную пыль, сделать ее ближе современному молодому читателю пытается, например, Б. Акунин в романе (и проекте) «Ф.М.». Целью проекта, по словам автора, является, среди прочих, и приобщение потенциального не-читателя классики к «оригиналу», то есть к тексту самого романа «Преступление и наказание».

Борис Акунин, он же Георгий Чхартишвили, - автор целого ряда интересных художественных произведений-экспериментов по «адаптации» классики к современному масскульту. «Нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, - если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь переиграть их» [4, с. 135].

Сюжет романа Акунина строится вокруг якобы найденной в Петербурге повести «Теорийка. Петербургская повесть. Сочинение Ф.М. Достоевского» и последовавших за этим детективных событий. Любящий Достоевского и

обладающий чувством юмора читатель, чуткий к современному городскому языку низов, не без удовольствия опознает в начале романа хрестоматийные строки, открывающие «Преступление и наказание»: «Какого-то июля (конкретные числа Рулет в последнее время догонял смутно) выполз он из своей съёмной хаты в Саввинском переулке совсем мёртвый….Выполз, значит, и пошёл себе в сторону Красно-лужского моста, хреново соображая, куда это он тащит ласты и зачем. Короче, завис, это с ним в абстяге часто случалось [1, с: 3].

Акунин играет с классическим текстом, иногда просто вставляя целые абзацы (читатель словно видит функцию «копировать» и «вставить» на компьютере автора), иногда почти механически перенося портреты из «Преступления и наказания», иногда – «осовременивая» в сторону вульгаризации их язык. Практически полностью заимствуются из оригинального текста описание Лужина: и портрет Порфирия Петровича.

Целые страницы текста Достоевского просто вставляются в роман и, разумеется, не могут быть сочтены плагиатом, поскольку Акунин с самого начала ставит себя в особые отношения к прототексту, придумывая альтернативный вариант известной повести, усиливая в нем детективную интригу. При этом, конечно, предельно упрощается нравственно-этическое содержание и то, что делает автора «прототекста» великим писателем, но ведь наш современник на многое и не претендует. Желающие могут положить рядом с акунинским текст оригинала и сравнить. Не на это ли рассчитывает автор?

Акунин «дописывает» «недостающие» классическому сюжету сцены, например, объяснение Дуни и Разумихина, диалог Порфирия Петровича и Свидригайлова (не встречающихся в «Преступлении и наказании», а жаль, можно согласиться с Акуниным). Автор даже пишет за Раскольникова его пресловутую статью, назвав ее «Ещё раз о быке и Юпитере»

Однако основным типом общения с классическим текстом, видом «рецепции» текста Достоевского выступает у Акунина персонажная система Достоевского: роковые женщины, мученики идеи, «вечные Сонечки», «русские мальчики», циники и святые – весь классический набор, составляющий экзистенциально раскаленный мир писателя.

Вот, например, монолог современной «Сонечки» в ее новой версии, т.е. сестры тяжелобольного братика, не имеющей денег на его лечение, и поэтому способной на все ради помощи мальчику (трансформация сюжетного мотива Сонечкиной жертвы ради детей Катерины Ивановны в «оригинале»). «Я, правда, помогаю, но это не так давно, три года только. Со старушками больными сижу, то есть сидела, квартиры убирала, за это платят хорошо. Один раз повезло, устроилась на дачу к одному парализованному дедуле, целых 30 долларов в сутки. Спать все время хотелось, зато Илюше сок свежий покупали, витаминные комплексы. А потом пришлось уйти, потому что дедулин сын стал приставать. Обещал ещё столько же приплачивать, если я буду… ну… сами знаете. Я убежала, даже за последнюю неделю деньги не забрала: Потом стыдно было. Подумаешь, не убыло бы. Это Антонина Васильевна так сказала, сгоряча. Она за это после прощения у меня просила, а зря. Права она: эгоистка я» [1, с. 42]. Слова Антонины Васильевны – «ремейк» реакции Катерины Мармеладовой на ужас Сони от предлагаемой той перспективы – было бы, что и для кого беречь…

Саша Морозова, героиня Акунина, – Соня Мармеладова, «вечная Сонечка», жертвующая собой (да и не только собой, но и главным героем) ради спасения «братика Илюшечки. В «новом» Достоевском Соня (она же Саша) - проститутка по кличке Монашка, одетая в черное, потому что многим клиентам нравится эта стилистика, своеобразный «минус-прием». В «Преступлении и наказании», Соня, напротив, «монашка» по сути, но «работает», одетая в невозможно яркие, кричащие цвета, выдающие своей дешевой «роскошью»

Сонину профессию и резко контрастирующие с ее испуганным детским личиком и девственной чистотой души.

В современной действительности, сюжет которой строится вокруг найденной рукописи, присутствуют тоже вполне «достоевские» персонажи. Это, например, миллионер Аркадий Сивуха, функционально родственный Рогожину, и, конечно, пришедший из одноименного цикла неизменный акунинский Фандорин, словно замещающий «соглядатаев» Достоевского и пытающийся быть новым Порфирием Петровичем. Описывая Фандорину свой экстаз перед иконой Богоматери, Сивуха и серьезен, и пародиен в одно и то же время, воспроизводя классический сюжет «обращения разбойника», что сбивает с толку Фандорина с его одномерным сознанием: «Дураком он, что ли, меня считает, подумал Фандорин. Сначала плёл небылицы про какую-то высшую силу, теперь про Богоматерь. Или, действительно, верит во всю эту галиматью?

Похоже было, что верит. У нынешней российской элиты прагматизм отлично уживается с сумеречностью сознания» [1, с. 103].

Поистине иронический шедевр Акунина – диалог еще одной героини, влюбленной в Фандорина «девушки нетяжелого поведения» с подозреваемой. «Всё по плану. Пили кофе, лялякали про литературу. Мы же интеллигентные девушки. Она Мураками обожает, Коэльо для неё простоват, но Харуки – супер. А я ей говорю: твой япошка – лажа, вот русская классика – это рулёз. От Достоевского, говорю, прямо залипаю вся. У меня дома ПээСэС, пятьдесят томов, так я их с первого до последнего читаю, как заведённая, а как закончу, снова начинаю. Что ни говори, а наша русская литература самая великая на свете. Особенно Достоевский, говорю, меня жутко заводит. Он такой сексуальный. Тут тебе и садо-мазо, и фетишизм, и лесби, только умей между строчек читать» [1, с. 119].

В аспекте «садо-мазо» темы, как правило, избегаемой российскими исследователями Достоевского, но безусловно и очевидно присутствующей во всех основных текстах писателя, весьма интересен придуманный Акуниным «синдром Кусоямы», жертвой которого становится профессор-филолог Морозов, Сашин отец. «Какие же черти водятся в наитишайшем омуте!». Выдуманное Акуниным заболевание – остроумная и тонкая пародия на «две бездны» Достоевского, герои которого сочетают в себе «идеал Содомский» и «идеал Мадонны». Это своего рода «доктор Джекил и мистер Хайд» в надрывно-русском исполнении: вполне приличный человек внезапно обнаруживает свою темную сторону (тема Фрейда и романтиков, да и «Двойника» Достоевского). И чем интеллигентнее «дневная» сторона, тем ужаснее, отвратительнее, «животнее» будет недооцененная вторая сторона, что и произошло с отцом Саши.

«Адаптируя» классический текст к требованиям массовой литературы, Акунин использует следующие основные приемы: радикальная редукция нравственно-этического содержания, усиление детективной интриги, «осовременивание» проблематики и стилистики, внедрение агрессивного эротизма, «копирование» и «вставка» текста оригинала, введение собственных персонажей, дописывание и переписывание, прием умолчания и неожиданная развязка (линия Олега, подлинного преступника) и «переадресация» преступления.

В романе В.О. Пелевина «Т» Достоевский сам становится образом, концентрирующим в себе смыслы и голоса собственных персонажей. Главный герой – граф Т, своеобразная модификация Льва Толстого, чью реальность «пишут» некие авторы во главе с Ариэлем. Достоевский же появляется в романе в речи полицейского агента Кнопфа, идущего по следу графа. Согласно его версии происходящего, есть некий культ древнего бога – гермафродита с кошачьей головой, жрецы которого должны уловить в свои сети как

можно больше душ, включая «Великого Льва», и тогда завершится мир. Федор же Михайлович, по словам Кнопфа, был одним из величайших посвященных в иерархии этого культа.

В конце концов проект Ариэля закрывают по соображением политкорректности (с уморительно смешной мотивировкой) и затевают новый - «Петербург Достоевского», вызывая ревность обиженного графа Т. Именно в этом их диалоге Ариэль произносит ключевые для книги – да и для всего современного масскульта – слова. «Главная культурная технология двадцать первого века, чтоб вы знали, это коммерческое освоение чужой могилы» [2, с.142]. Поскольку проект коммерческий, то Достоевский будет там «не рефлексирующий мечтатель и слабак, а боец». Этакий «нордический бородатый рубака». На резонный вопрос графа, почему именно Достоевский, а не Тургенев, например, Ариэль отвечает, что по некоторым данным, Опра Уинфри вскоре рекомендует «Братьев Карамазовых» американкам, и под это дело нужно выпустить проект. «Если выйдет одновременно на иксбоксе и писи, бабла можно снять немерено» [2, с. 143].

«Личное» появление Достоевского связано с публикацией его фотопортрета на обложке популярного журнала. Достоевский – командир спецназа, сражающегося против таинственных «мертвых душ» - чего-то вроде мутантов-зомби. Один из них, кавалердавр (очередной пелевинской неологизм), ранит Достоевского отравленной иглой. «Не тот» Достоевский сражается с мертвыми душами (приходящими, естественно, с Запада). Пользуясь при этом «святоотческим визором» - гибридом прибора «ночного видения» и православного мировоззрения, позволяющего увидеть «не своих». Забавен диалог его с графом Т., впервые увидевшим героя. В ответ на удивление Достоевского, откуда собеседник его знает, тот отвечает: «Помилуйте. Такой элегантный господин с двуручным топором. Кто же это может быть, как не знаменитый Достоевский?» [2, с. 198]. Крайне комичен

поединок Достоевского и графа Т.: графский «незнас» против топора Федора Михайловича.

Пелевин демонстрирует прекрасное знание текста романов Достоевского, но использует его как материал для собственных конструкций, развлекающих заинтересованного читателя. Так, граф Т. обращает внимание на странную надпись «Izh Navertell» и принимает это за странный «пиджин инглиш», но эта надпись на эксклюзивной модели боевого топора, сделанной по спецзаказу Достоевского, должна у знатока творчества Достоевского вызвать определенные ассоциации. Не всякий читатель опознает здесь последние слова старухи-процентщицы, пытающейся содрать обертку со свертка Раскольникова.

Роману В. Пелевина «IPhuck 10» предпослан замечательный псевдоэпиграф «Oh, Alyosha…» из Dostoyevski. Как всегда у Пелевина, эпиграф многофункционален: это и отсылка к Достоевскому как бренду национальной культуры, и несомненная пародийность восклицания, и (в контексте романа) имитация эротического вздоха (плюс «удовольствие от текста», получаемое героиней, поскольку в ее «возлюбленном», собственно, ничего, кроме текста, нет).

Главный персонаж романа – Порфирий Петрович – уже не человек и даже не робот. Его вообще практически «нет», о чем он не забывает напоминать читателю. Порфирий – алгоритм, нечто вроде «искусственного интеллекта» или суперпродвинутой компьютерной программы. Он «служит» в полиции, расследует сложные дела и пишет детективные романы по мотивам своих расследований. Он ничего не чувствует и не хочет, но прекрасно имитирует чувство и желание. Он даже может быть «любовником» (благо технологии XXII века позволяют это) и вступать в «отношения» и «поединок роковой» с героиней – человеком. «Внешний облик» героя может произвольно меняться, но чаще всего он все же ориентируется на своего «прототипа» из

романа Достоевского и символизируемую тем власть государства.

Основное в образе пелевинского Порфирия, как и в персонаже «Преступления и наказания», - его профессионализм, мощный интеллект и практическое отсутствие сентиментальности при минимальной «человечности» (подлинному Порфирию, возможно, жаль убийцу, но удовольствие от игры с ним в кошки-мышки явно сильнее). Порфирий «Преступления и наказания» - фактически чистая рациональность, ведущая «с государственных позиций» интеллектуальный поединок с Раскольниковым, так же, как герой Пелевина – с Марой. Но оба Порфирия не теряют общего смысла – они носители власти, «правильности», Сверх-Я, стоящего на страже не только закона, но и «нормы» (это при всех многочисленных перверсиях пелевинского персонажа).

Практически не существующий Порфирий – тем не менее, тоже «автор», имеющий весьма четкую и оригинальную концепцию искусства и «литературы». Все тексты, висящие в сети (а других просто нет!) для него «феноменологически равноправны». Не может быть никаких ценностей, трансцендентных этим текстам, т. е. существующих «реально». Любое искусство, оперирующее понятиями условного «Достоевского» - «тупой лубок для черни». «Язык – вылизывающий сам себя в пустоте, и больше ничего» [3, с. 219].

Неожидан для поклонников Пелевина финал романа,. Автор сквозь весь свой пост-цинизм словно возвращается к сомнительному, но интересному для него «Достоевскому». Творчество самоценно, и Порфирий искренне («уместные в эпилоге слезы лились из моих глаз на мундир» [3, с. 407]) оплакивает Мару и их «любовь». Самое удивительное в романе Пелевина – скрытая, но ощутимая тоска по классике. По традиции, «норме», по питающим литературу естественным человеческим чувствам, тоска, прорывающаяся сквозь «гипс» и тотальный пост-цинизм персонажей. «Что есть твое сознание,

человек, как не вместилище боли? И отчего самая страшная твоя боль всегда о том, что твоя боль скоро кончится?» [3, с. 407]. Не удивительно, что Пелевину снова (после «Т») понадобился в качестве ориентира, инструмента, точки отсчета текст Достоевского. Вполне возможно, что это начало какого-то нового Пелевина, выходящего на иной уровень постижения отвергаемой им «реальности».

ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. «Ф.М.». М.: Олма-Пресс, 2006. 136 с.
2. Пелевин В.О. Т. М.: Эксмо, 2012. 384 с.
3. Пелевин В.О. IPhuck 10. М.: Изд-во «Э», 2017. 416 с.
4. Черняк М.А. Актуальная словесность XXI века: Приглашение к диалогу. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. 232 с.

В СУЩНОСТИ, ВЕСЬ МИР УЖЕ НАХОДИТСЯ В «ОБЩЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО… » (К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ)

ИСАЧЕНКО Т.А.
Доктор филологических наук
ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Русская духовная поэзия и проза того отрезка времени, в котором явил себя гений Достоевского, тесно сопряжена с его религиозно-философской мыслью. Характер христианского миросозерцания, ярко раскрывшийся в трудах Ф.М. Достоевского после его возвращения из Сибири, позволил современникам уловить и воспринять суть религиозной философии писателя, в которой «все выходит за свои границы, прорастает из себя, не переставая быть самим собой, и указывает на связь Бога и человека» [2, с.193]. Это лицезрение сокровенного образа Божьего в человеке позволило мыслителям XX века говорить о «четвертом измерении» в творчестве Достоевского. По мысли прот. Василия Зеньковского, у Достоевского «больше, чем в лице кого-либо другого, мы имеем дело с философским творчеством, выраставшим в лоне религиозного сознания» [6, с.244].

Религиозный настрой, тяга к «идеалу Красоты» [4, т. 29, кн. 2, с.85] выделяет писателя из ряда его предшественников. Достоевский ясно показывает, что от ответа на вопрос об идеале зависят поступки и действия людей, оценка и восприятие ими действительности. Говоря в своей «Пушкинской речи» 1880 г. об эволюции поэта[1], и он, по сути, открывает русской интеллигенции новый путь – «поиски рая у себя дома», в собственной душе. Сегодня внимание византологов обращено к трактатам исихастов «второго поколения»: Симеона Нового Богослова, его ученика Никиты Стифата, Феолипта, митрополита Филадельфийского, Григория Синаита, Никифора

[1] Ю.Н. Тынянов позднее назовет творчество национального поэта «катастрофической эволюцией» — [17, с.229].

Уединенника, Григория Паламы, архиепископа Солунского, Каллиста Патриарха и Каллиста Ангеликуда, которые содержат размышления о рае. Компиляции вышеперечисленных авторов исключительно важны – они дают представление об «адаптации» наследия исихатов в славянском мире [19, 20, 21], в них разработано учение о рае, в котором райская сущность и идеальный внутренний образ человека взаимосвязаны.

Посещение Оптиной пустыни в июне 1878 г. оставило глубокий след в душе писателя. Достоевский будто вдохнул грудью того воздуха, в котором вопросы «о спасении души», «о будущей жизни», «о вечных мучениях», затронутые им в беседе со старцем Амвросием (Гренковым), получили свое разрешение. В.С. Соловьев, сопровождавший Достоевского в этой поездке, оставил воспоминание о том, что Достоевский много говорил, что свидетельствует о его горячности и переживаемом им кризисе [1, с.75].

Вопрос о покаянии, как мы знаем , главенствует над темами, волновавшими писателя и составившими предмет его беседы с преподобным Амвросием, после которой старец, постигший сущность смирившейся души писателя, отозвался о нем: «Это кающийся» [1, с.75]. Тема покаяния тесно связана с темой неприкаянности, «скитальничества», о которых говорил в своей «Пушкинской речи» Ф. М. Достоевский [4]. Согласно О.Н. Трубачеву, этимологически слав. *kajati восходит к и.-е. *čej-e, от этого последнего произведено имя *cěna, с продлением вокализма в слав. каяти (шрифт Ирмологий) и привнесением в него религиозной семантики [22, с.116]. Таким образом, в этимологическом плане *раскаяние* связано не только с неприкаянностью человека, которую чувствует мечущаяся душа в отсутствие берегов спасения, но и с обесцениванием личности, погрузившейся в грех.

Получается, что два разных, но связанных между собой греческих глагола μεταμέλομαι ('пожалеть о содеянном') и μετανοέω (‘переменить мысль’), передаются в русской (и древнерусской) традиции одним и тем же словом *раскаятися*. В

библейских текстах оттенки этих значений представлены примерами следующих чтений: Тогда̀ ви́дѣвъ іу́да преда́вый є́гѡ̀, іакѡ̀ ѡ̑суди́ша є́гѡ̀, раска́ꙗвсѧ возвратѝ три́десѧть сре́бреники Мф.27.3 (тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Его осудили, пожалев о содеянном, вернул тридцать серебренников); И҃ ви́дѣ бг҃ъ дѣла̀ и́хъ...и҆ раска́ꙗсѧ бг҃ъ ѡ̑ слѣ̀, є́же гл҃аше сотвори́ти и҆̀мъ, и҆ не сотворѝ Иона 3.10 (и увидел Бог дела их...и переменил Свою мысль о бедствии, о котором говорил, что сотворит им, и не сотворил). Оба первоисточника передают внутреннее переживание человека в преддверии его готовящегося преображения.

Великий учитель покаяния преп. Ефрем Сирин считал, что покаяние делает человека сыном Божиим всецело[1]. Оно ведет к перемене не только мыслей, но всего существа человека. Христос начинает Свою проповедь о покаянии, как известно, радостно восклицая: *покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное* (Мф.4,17). Заповеди блаженства, звучащие в Нагорной проповеди (Мф.5.3-11), светлы и радостны, их можно назвать «райским призывом» Спасителя. Достоевский, вслед за Спасителем, как бы указывает на врата Рая, взывая: «Человек создан для Рая !» Ему вторит из века XX -го святой старец, архиепископ Иоанн (Шаховский): «Человек ... не может успокоиться, пока не найдет Рая. Как рыба, выброшенная на песок ... Достоевский знал это начало Рая»[2]. Сказанное выше открывает двери пониманию определения, данного Достоевскому отпевавшим его прот. Иоанном Янышевым, который назвал Достоевского «отголоском Нагорной проповеди».

[1] «Покаяние же, полагаясь на Божие соизволение, сорастворяет кающегося благодатию Святого Духа и человека всецело делает сыном Божиим, чтобы ненаружную одну накладку иметь ему на себе» [5].

[2][Поминальная проповедь архиепископа Сан-Францизского Иоанна (Шаховского) в год 150-летия со дня его рождения Достоевского (1971)] [7, с.742].

Спустя почти тридцать лет после смерти писателя, 8 июля 1908 г., президент Императорской Академии наук, известный поэт и переводчик, Великий князь Константин Константинович (1858–1915) писал своему другу, А.Ф. Кони: «Ф. М. Достоевский скончался ... в день ... памяти преподобного Ефрема Сирина, творца великопостной молитвы “Господи и Владыка живота моего»...Я знал, любил и почитал Федора Михайловича, он бывал у меня, читал вслух и дарил добрым вниманием. С уверенностью утверждаю, что день его кончины 28-го, а не 29 января». [9, с.415].

Достоевский, уловив смену психологических типов пушкинских персонажей, в своей «Пушкинской речи» указывает на духовное преображение человека: духовная неприкаянность Алеко («нетерпеливого человека», который «жаждет спасения пока лишь преимущественно от явлений внешних») сменяется смиренной и величавой духовной красотой Татьяны Лариной, «мощного духа народной жизни» [4, с.176]. Достоевский преломляет сменяемость психологических типов в движение, связанное с поиском национального идеала. Мотив «скитальничества», «бегства» тесно сопряжен у писателя с собственными душевными поисками, на что ясно указывают «противоположения» одного из писем Достоевского, относящиеся к 1854 г. и прокомментированные в Пасхальной проповеди 2011 года Патриархом Кириллом: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа и т.д.» (строки письма Ф.М. Достоевского Н.Д. Фонвизиной, к. янв. – 20 числа февраля 1854 г.). «Эта неожиданная мысль Достоевского способна шокировать всякого, кто хорошо помнит, что именно было сказано Спасителем апостолу Фоме в канун его крестного страдания и Воскресения: “Я есть путь и истина, и жизнь” (Ин.14.6)», – проницательно замечает Святейший Патриарх. – Однако все становится на свои места и кажущееся противоположение истины –Христу легко снимается, если допустить, что Достоевский здесь в

полемическом заострении *как бы рассуждает от имени человека маловерного, агностика или даже атеиста* (курсив наш – *авт.*)» [11, с.748].

С учетом сказанного можно предположить, что, говоря об эволюции Пушкина как национального поэта, Ф.М. Достоевский в первую очередь имеет в виду ту эволюцию (в значении греч. μετανοέω ‚переменить мысль'), которую пережил он сам – в ней тип «скитальца», человека, который «не может успокоиться» [7, с.742] («человека маловерного, агностика или даже атеиста») сменяется в последние годы земной жизни писателя совершенно новым состоянием, которое видят и чувствуют его современники и которое, в свою очередь преображает каждого из них. С момента прозрения идея воскрешения доминирует в религиозной философии Достоевского, чтение Святого Евангелия, Библии становятся «языком его мысли» [15].

Наследие, сохраненное и приумноженное учениками учеников старца Паисия Величковского, дало ответы на многие вопросы, волновавшие Достоевского, через которого оно нашло отражение в русской литературе появлением текстов высокого религиозного напряжения (поздняя проза Н.В. Гоголя и поэзия А.С. Пушкина, поэзия М.Ю. Лермонтова, А.С. Хомякова, Ф.И. Тютчева, позднего П.А. Вяземского, А.А. Голенищева-Кутузова, вел. кн. Константина Константиновича, А.К. Толстого и других авторов). Аналогичное напряжение слышится в музыке М.И. Глинки, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.С. Аренского, А.И. Зилоти, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, В.В. Стасова, А.К. Глазунова.

Вывезенные с Афона преп. Паисием Величковским рукописи, наполнили духом Афона возрожденные монастыри славянской ойкумены [8], оказав большое влияние на умонастроения в обществе. Переводы святоотеческого наследия, переписанные учениками учеников преп. Паисия, показали отзывчивым русским сердцам выходы из

«европейской тоски» [4, С. 148, 502], обращая «неприкаянных странников» к молитве и покаянию.

Вслед за Достоевским это чудотворное дыхание коснулось Императорской Семьи. Одной из немногих книг, найденных в Ипатьевском доме в июле 1918 г., как известно, был сборник духовных наставлений, составленный известным богословом свт. Игнатием Брянчаниновым на основе святоотеческих текстов [10]. Книга содержала подчеркивания, свидетельствующие о прочтении текстов членами Царской семьи, на что первым обратил внимание по особо важным делам Н.А. Соколов, возглавивший в феврале 1919 г. следствие по убийству бывшего Российского Императора Николая II, членов его семьи и слуг. Среди подчеркнутых изречений встречаем и слова о смирении: «Простота всегда соединена со смирением» [14, с.267]. Созвучные по духу изречения отмечены подчеркиванием и в других книгах, принадлежавших семье последнего Императора.

В последнем письме Императрицы Александры Феодоровны к гр.А.А. Вырубовой, выделена мысль, которая кажется нам важной для понимания действий и мыслей, которыми руководствовалась семья русского Монарха, в ней– смысл государева служения, как его понимала Императорская семья: «… Бог попустил эту странную ругань, клевету, мучения – физические и моральные, которые ты перенесла. Мы никогда не можем отблагодарить за все, лишь в молитвах, чтобы Он впредь тебя сохранил от всего. Доро*о*га к Нему одна, но в этой одной –масса других, и все стремимся дойти до пристани спасения, к Вечному Свету. А те, кто по стопам Спасителя идут, те больше страдают. Избранные крестоносцы…»[1]. Итак, шествие по стопам Спасителя путем избранных «крестоносцев».

Глубокое понимание своего предназначения и религиозный настрой Императорской семьи – то, что отделяло

[1] Выражение Императрицы Александры Феодоровны из последнего ее письма к А. А. Вырубовой: [12, с.42]

монарха России от его подданных и что отчетливо прочитывается во всех действиях и поступках русских Самодержцев. Русским царям было завещано особого рода «служение», о котором Император Александр III, если верить достоверности оставленного им «завещания», сказал: «служение –мой высший священный долг Государя и моя совесть»[1]. Это понимание точно передают строки четверостишия сер. 1890-х гг., принадлежащего перу графа А.А. Голенищева–Кутузова, любимого поэта Императора Александра III[2].

Не спорь и не борись с враждующей судьбой /
Не унижай души мольбами и стенаньем /
Внимай житейский шум с подъятой головой /
На праздный крик толпы ответствуя молчаньем /
В молчанье кроется таинственная власть /
Поруганный Христос был нем перед Пилатом/
И Бога обрела земная, злая страсть /
В Его безмолвии – пронзённом и распятом.

Вчитываясь в стихотворение А.А. Голенищева-Кутузова, в его возвышенных строках невольно прозреваешь отсвет грядущих событий, «видение иной жизненной правды и иного смысла, которые чуткий взгляд князя Е.Н. Трубецкого (1863-1920) угадал в силуэтах древнего Новгорода в самый канун октябрьского переворота, описав древние русские святыни в знаменитых этюдах, посвященных русской иконописи [16].

[1] Процитировано Й. Ворресом со слов Вел.кн. Ольги Александровны: [3, с.61].
[2]Граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848-1913), управляющий канцелярией Императрицы Александры Феодоровны, действительный член Российской Академии наук (с 1891 г.), прекрасный поэт, творчество которого высоко оценивали Майков, Фет, Вел.кн. Константин Константинович.

Двухсотлетний день рождения Достоевского – время очистить от лжи оклеветанных и убиенных, снять с венценосных правителей России навешанные на них ярлыки. События столетней давности, «потрясшие мир», заставляют обращаться к пророчествам Достоевского, которые в Пасхальном апреле 1923 г. почти дословно были повторены генералом М.К. Дитерихсом в обращении к воинским частям и гражданским беженцам военного лагеря в Северной Маньчжурии[1]: «Россия есть Россия Христа», «Русский народ – православный народ» были первыми лозунгами, первыми объединяющими силами в строительстве Единой России... Все остальное – форма, строй, семья и быт Великодержавной Российской империи – являлось следствием объединения России во Христе, следствием глубочайшего утверждения Православной Христовой веры и широкого проникновения в массы истинных основ любви Христианского учения»[2]. Генерал излагает взгляды на природу Гражданской войны, которая, по его мнению, имела в России религиозный смысл, являясь противостоянием сил Христа и антихриста. Причину духовного величия Российского государства приведшего и к его политическому величию, Дитерихс видит «в терпимости и любови христианства к объединению в великом русском мире и православного, и католика, и лютеранина, и магометанина».

Как видим, это основная мысль Достоевского, вращавшаяся вокруг идеи соборности, любви и братства. Прот. Георгий Флоровсий назвал эту мысль «последним синтезом свидетельства о Церкви» [18, с. 297]. Владимир Соловьёв определил ее так: «Церковь как общественный идеал…Свобода вполне осуществима только через любовь и

[1] Оригинал обращения хранится в архиве Гуверовского института войны, революции и мира при Стэнфордском университете (фонд генерала П. П. Петрова). Недавно опубликовано: [13].

[2] Из обращения Верховного правителя Приамурского Земского края и воеводы Земской рати генерала-лейтенанта М. К. Дитерихса к воинским чинам и гражданским беженцам о задачах и методах дальнейшей борьбы с советской властью. 1923, апреля 15. Л.1.

братство, в этом тайна соборности, тайна Церкви, как братства и любви во Христе» [18, с. 297]. На страницах своего «Дневника писателя» Достоевский не устает говорить о спасительности православия в его традиционных формах, сложившихся на основе евангельских заповедей и святоотеческого предания: «Кто не понимает в народе нашем его Православия и окончательных целей его, тот никогда не поймет и самого народа нашего» [4, т.27, с. 18–19].

50 лет назад, в день 150-летия Ф.М. Достоевского, святой Иоанн Шанхайский сказал, что, «в сущности, весь мир уже находится в «Обществе Достоевского», является его имплиситным (это важная категория) членом» [7, с.745]. Двухсотлетний юбилей Ф.М. Достоевского заставляет многое вспомнить, многое переосмыслить. Для нашего поколения, вкусившего «нечаевщины», памятные даты прошлого – повод к «отзывчивости» и осмыслению. «Всечеловечность и мировая отзывчивость, которую Достоевский увидел в Пушкине, еще более ярко горит в нем самом, но у нас нет другого Достоевского, который бы об этом сказал» [7, с.745].

ЛИТЕРАТУРА

1. Беловолов Г.В., свящ. Оптинские предания о Достоевском // Евангелие Достоевского. Т. 3. Москва-Тобольск. 2011. С.69-84.
2. Вейдле В. В. Четвертое измерение: Из тетради о Достоевском // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.
3. Великая Княгиня Ольга Александровна: Мемуары / [Запись Я. Ворреса]. М., Захаров, 2003.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984.
5. Ефрем Сирин. Творения. М., 1994 Т.3. С.168. Репринт с изд. Сергиев Посад. 1912.
6. Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2.

7. Иоанн (Шаховской), архиеп. Слово, сказанное в православном храме Бад-Эмса <храм св. мц. царицы Александры> 3 сентября 1971 г. пред панихидой по Ф.М. Достоевскому во время международного симпозиума в память 150-летия его рождения// Евангелие Достоевского. Т. 3. Москва-Тобольск. 2011. С.742--745.
8. Исаченко Т.А. Затерявшийся автограф Второго Послания к архимандриту Феодосию преподобного Паисия (Величковского) // Русская литература. Санкт-Петербург, 2020. № 1. С. 52—64.
9. Константин Константинович, великий князь. Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма [Текст] / К. Р. Вел. кн. Константин Романов; Подгот. Эллой Матониной. – М.: Искусство, 1998.
10. О терпении скорбей: учение св. отцов, собр. еп. Игнатием (Брянчаниновым). - [2-е изд.] М.: Издат. совет Рус. православ. церкви, 2005: ГУП ИПК Ульян. Дом печати – 175 с. - (Из библиотеки царственных страстотерпцев). - (Настольная книга императрицы Александры Федоровны). - Доп. тит. л. с вых. дан. ориг.- Изд. 3-е.- СПб.: И. Л. Тузов, 1893.
11. Пасхальное приветствие Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла 2011 года // Евангелие Достоевского. Т. 3. Москва-Тобольск. 2011. С.747-750.
12. Письма святых царственных мучеников из заточения [Семья императора Николая II : Материалы и док. / Собр. Е. Е. Алферьев и др.]. - [2-е изд., доп.]. СПб. [М.] : Изд-во Спасо-Преображ. Валаам. монастыря, 1996.
13. Смирнов С. Обращение генерала Михаила Дитерихса к русским беженцам (Гирин, 1923) // Quaestio Rossica. Т. 8. 2020. № 1. С. 242–250. DOI 10.15826/qr.2020.1.459.
14. Соколов Н.А. Убийство царской семьи [Текст] / Н. Соколов. Берлин: Слово,1925. 297 с.
15. Тихомиров Б.Н. Отражения Евангельского Слова в текстах Достоевского. Материалы к комментарию // Евангелие Достоевского. Исследования. Материалы к комментарию: В 2 т. / Подгот., статьи и коммент. В. Н. Захарова, Б. Н. Тихомирова. Т. 2 :— Русскій Міръ, 2010. - 480 с. Евангелие Достоевского- М.: Русскій міръ, 2010. - 1136 с.

16. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках [Текст]: этюды по русской иконописи/ М. Изд-во Московской патриархии Русской православной церкви, 2012. - 147с.
17. Тынянов Ю. Н. Пушкин // Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С.228—291.
18. Флоровский Г. В., прот. Пути русского богословия. Париж, 1988.
19. Хоружий С.С. Исихазм. Аннотированная библиография / Под общ. и научн. ред. С.С. Хоружий
20. Хоружий С.С. Исихазм в Византии и России: исторические связи, антропологические проблемы // Страницы. М., 1997. Т. 2. № 2. С. 189—203.
21. Византийские исихастские тексты / Сост., общ. и науч. ред. А. Г. Дунаева. М., 2012 – (Творения святых отцов и учителей Церкви).
22. ЭССЯ.Т.9. 1983.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭСХАТОЛОГИЯ ДОСТОЕВСКОГО: ПОЛИФОНИЯ «ИСПОЛНЕНИЯ ВРЕМЕН»

КАЛАШНИКОВ С.Б.
Кандидат филологических наук, доцент
МГПУ

Год двухсотлетнего юбилея Достоевского неизбежно будет связан с подведением некоего итога в его изучении, с осмыслением творчества и художественной философии писателя на уровне какого-то глобального обобщения – к этому, в определенном смысле, обязывает порубежность таких дат. Любые подобные мероприятия невольно помещают автора в эсхатологическую перспективу, точнее – позволяют взглянуть на него из уже свершившегося будущего с точки зрения тех, кто находится в модусе «исполнения времен». Поэтому разговор об эсхатологии Достоевского, перефразируя С.С. Хоружего, не просто неизбежен, а неминуем и необходим даже более, чем столетие назад в стране победившей пролетарской революции, которая «свершилась» по сценарию, описанному в романе «Бесы» (1872). Страны победившей революции больше нет: падение империи Красного Катехона случилось в год 170-летия писателя. Однако эсхатологические интуиции Достоевского с тех пор стали восприниматься еще тревожнее и напряженнее. И причина, думается, не в современном эсхатологическом ренессансе, а в том, что сценарии «последних времен», описанные, например, в романах «Преступление и наказание» и «Подросток», вдруг стали провидчески актуальными: грёзы Раскольникова о трихинах, идущих с Востока, или ироничные комментарии Версилова о непрекращающихся экономи–ческих кризисах неожиданным образом обрели «вес и плоть».

После передовой статьи В.Ф. Переверзева в третьей книге журнала «Печать и революция» за 1921 год, написанной с явной оглядкой на работу Дм. Мережковского «Пророк русской революции» (1906), эсхатологичность творчества Достоевского становится идеологической аксиомой, своеобразным «выражением сложившегося консенсуса» (С.С. Хоружий).

Правда, связана эта негласная договоренность оказывается исключительно с «болезненно-страстной постановкой проблем революции» (В.Ф. Переверзев), т.е. неоправданно – в интересах всё той же революции – сужается. Из поля зрения исследователей надолго – случайно или намеренно – оказываются исключены произведения, написанные как до «Бесов» («Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1869)), так и после них («Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1880)). Например, роман «Идиот» даже по формальным признакам оказывается «более эсхатологичным», нежели «Бесы»: Апокалипсис в нем упомянут 10 раз (против 6-ти в «Бесах»), а антихрист – трижды (в то время как романе 1872 года лишь единожды). Ни одно сколько-нибудь значительное произведение автора не обошлось без явных отсылок к образам, мотивам и сюжетам «последних времен», включая «фантастические рассказы» «Бобок» (1873), «Мальчик у Христа на ёлке» (1876), «Сон смешного человека» (1877), а также «Дневник писателя». Вне эсхатологического измерения в творчестве автора не могут в полной мере быть объяснены ни феноменология власти, ни антропологическая концепция, ни теория полифонизма.

Иначе говоря, Достоевский эсхатологичен par excellence, «наделен некой эсхатологической оптикой, способностью эсхатологического видения: способностью помещать явления реальности в горизонт «последних вещей», видеть их в свете их завершения и конца, финального смыслового итога» [5, с. 3]. Поэтому в своем разговоре мы будем исходить, во-первых, из того, что эсхатология является эпицентром творческого мира писателя – причем, не механическим набором или арифметической суммой апокалиптических образов, но *имманентно-структурным принципом*, вне которого истолкование остальной проблематики его произведений существенно искажается или вовсе утрачивает смысл. И во-вторых, будем иметь в виду, что Достоевский эсхатологичен не по причине постановки «последних вопросов бытия» (еще одна негласная договоренность многочисленных «достоевсковедов»),

а потому что предлагает ответы на эти вопросы из перспективы «последних времен», из точки «всеобъемлющего единства сущего», относительно которого и разворачиваются художественный, публицистический и даже эпистолярный Логосы писателя.

I. Эсхатологическая топика Достоевского

Разговору об эсхатологии Достоевского должны, на наш взгляд, предшествовать еще два существенных уточнения.

Одно из них связано с конкретизацией понятия эсхатология, которое в современном гуманитарном дискурсе крайне размыто. В широком смысле под эсхатологией подразумеваются разнообразные религиозные и мифологические представления о финале человеческой истории, отдельных земных царств и империй, социальных систем, идеологических формаций, о судьбах Вселенной, посмертном существовании души, всяком переходе из одного качественного состояния в другое, вечном круговороте, любой непрерывной циклической смене космических эпох.

В узком значении под эсхатологией понимается *необратимое* и *окончательное* решение персональных и вселенских судеб в некоей абсолютной перспективе, т.е. за пределами исторического времени, личной биографии и физического мира. В строгом теологическом смысле термин этот относится к вопросам исключительно христианских ожиданий Воскресения и Суда. Достоевский, безусловно, христианский писатель, причем, как отмечает С.С. Хоружий, «его христианство особо, усиленно сосредоточено на самом Христе. И в аспекте эсхатологии отсюда должно следовать, что главный эсхатологический сценарий Достоевского – это соединение со Христом, <…> передаваемое понятиями обожения и преображения», что «составляет финальное назначение тварного бытия по учению Православной Церкви» [5, с. 3 – 4].

Вторая необходимая корректива связана с тем, что во времена Достоевского слово «эсхатология» не было связано с традицией ортодоксальной церкви. В строгом и первоначальном смысле эсхатология (от др.-греч. ἔσχατος «самый удаленный, отдаленный; последний, крайний, предельный;» + λογία «сбор пожертвований, подаяний; λέγω «говорю, сообщаю, рассказываю»; λόγος «слово, речь, разум; мнение») – это теологический термин, который появляется в немецком протестантизме первой трети XIX в. как неологизм, призванный заменить собой традиционное богословское понятие «последние события» («ta eschata»), а затем получает разнообразные толкования в школах все той же библейской протестантской герменевтики.

Для обозначения «последнего события» православная церковь опиралась на другой терминологический ряд: в Новом Завете пришествие Христа в судный день было представлено тремя греческими словами – επιφάνια, παρουσία и ἀποκάλυψις, интерпретация каждого из которых приводит к определенной парадигме в конструировании смысла и содержания понятия «эсхатология» [2, с. 84 – 85].

Επιφάνια (явление) (или Θεοφάνια – Богоявление) – термин, обозначающий факт первоначального явления Христа в мир, Его первое пришествие. Изначально επιφάνια была связана с воспоминанием трёх евангельских событий: Рождества Спасителя, поклонения волхвов и крещения Иисуса в Иордане в начале Его служения. Глубинный смысл этого понятия заключается в явленности того, что было Предвечным и существовало еще до сотворения мира конечных величин, причем, в соответствии с евангельскими изречениями самого Христа, явленность Его сама по себе знаменует начало наступления «последних времен»: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Матф. 4:17); «истинно, истинно говорю вам: наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия и, услышав, оживут» (Иоан. 5: 25). Таким образом, уже в описании земной жизни Христа формируется семантика

наступления «последних времен» и Его явления в мир ради Спасения.

Термин παρουσία (присутствие, пребывание, пришествие) применяется двояко: он обозначает и обещанное через Божественное Откровение явление Господа Иисуса Христа во Славе при Втором Пришествии, став синонимом этого события, и одновременно Его явленность в мире как таковую, постоянное соприсутствие между первым и Вторым Пришествием (См.: «Я с вами во все дни до скончания века» (Матф. 28: 20). Такая двойственность указывает на то, что παρουσία понималась не только эсхатологически, но и мистически, как постоянное пребывание Бога в мире после Его эпифании. Παρουσία как присутствие таинственной силы Святого Духа, таким образом, обновляет и преображает не только весь внутренний мир христианина, но и все тварное бытие. Именно поэтому день сошествия Святого Духа знаменует собой начало бытия (постоянного присутствия, т.е. παρουσία) Апостольской Церкви как всечеловеческого и вселенского единства[1].

Наконец, ἀποκάλυψις в Новом Завете используется и как существительное со значением «новые знания, раскрытие, откровение; снятие покрова», и как глагол ἀποκαλύπτω – открывать, раскрывать, делать явным, обнаруживать, являть [2, с. 85 – 86]. Семантика «явленности» сближает этот термин, с одной стороны, со значением слова επιφάνια (явление), а с другой – παρουσία (присутствие, пребывание).

Иначе говоря, осуществление эсхатологического замысла в традиции греческой церкви разворачивается не в линейной последовательности, а представляет собой чрезвычайно тонкую дифференциацию разных стадий *одновременного* обожествления и преображения тварного бытия и в момент первого пришествия Христа в образе раба для спасения людей (Матф. 18:11), и в событии сошествия Святого Духа, и во время Его Второго

[1] См. праздничный тропарь: «Благословен Ты, Христе Боже наш, соделавший мудрыми рыбаков, ниспослав им Св. Духа и тем помог им уловить *вселенную*, слава Тебе, Человеколюбец».

Пришествия «в славе и величии» для окончательного суда над живыми и мертвыми. Как отмечает С.С. Аверинцев, «в первом пришествии история оказалась преодоленной незримо, только для веры верующих. Эмпирически она продолжалась, хотя уже под знаком конца. Выявить же сокровенную реальность первого пришествия предстоит второму. В силу этого императив эсхатологии заметно интериоризируется, как бы переносится в духовный мир человека и его религиозно-мотивированные отношения с другими людьми» [4, с. 469]. *Явление, пребывание* и *свидетельство*, таким образом, осуществляются внутри вертикального *литургического* времени, знаменующего собой Божественную Вечность как синхронность всех времен и одновременную со-бытийность всех событий.

Такое понимание эсхатологии имеет, на наш взгляд, прямое отношение к Достоевскому, поскольку становится в его художественном мире *конструктивным принципом бытия всякой идеи*: ее подлинность и перспектива дальнейшего существования проверяются писателем *через эпифанию, парусию* и *апокалипсис*. Сначала Достоевский вводит эйдос в человеческий мир, затем выявляет его преобразующую и объединяющую всех людей функцию, а после приоткрывает «исход времен», осуществляющийся под знаком такой идеи в масштабе всего человечества. На основе этого троичного *эсхатологического кода* можно скорректировать типологию апокалиптических сценариев писателя и выстроить их отчетливую вертикальную топику.

II. Типология апокалипсисов у Достоевского

1. Спасение всего человечества во Христе

Главный эсхатологический сценарий Достоевского – и здесь мы абсолютно согласны с С.С. Хоружим – это святоотеческий православный сценарий Спасения всего человечества через соединение с Христом. Собственно, его механизм описан нами в первом разделе статьи именно как

«базовый». Полнее всего он представлен в главе «Из бесед и поучений старца Зосимы» в романе «Братья Карамазовы». Рассуждая о монашеском служении, старец связывает чистоту иноческой веры с ничем не замутненной первоначальной *эпифанией* Божественного Логоса: «Образ Христов хранят пока в уединении своем благолепно и *неискаженно*, в *чистоте* правды божией, от древнейших отцов, апостолов и мучеников» (здесь и далее в цитатах, кроме специально оговоренных случаев, курсив наш – С.К.) [3, XIV, с. 284] – и через его *осуществление* (παρουσία) в настоящем: «Лишь в них (посте и молитве – С.К.) заключается путь к настоящей, истинной уже свободе: отсекаю от себя потребности лишние и ненужные, самолюбивую и гордую волю мою смиряю и бичую послушанием, и достигаю тем, с помощию божьей, свободы духа, а с нею и веселья духовного!» [3, XIV, с. 285] – и *приоткрывает* завесу грядущего (ἀποκάλυψις): «…и, когда надо будет, явят его поколебавшейся правде мира. Сия мысль великая. От востока звезда сия воссияет <…> Даже и теперь еще это так исполнимо, но послужит основанием к *будущему* уже великолепному единению людей <…> Я же мыслю, что мы со Христом это великое дело решим» [3, XIV, с. 288]. Очень важно, что между *эпифанией* (первым Богоявлением) и *апокалипсисом* (Богоявлением вторым) человеку уже здесь и сейчас открыта, по разумению старца Зосимы, бесконечная возможность сопричастности райскому блаженству через постоянное присутствие Святого Духа во всем тварном мире: «Любите всё создание божие, и целое, и каждую песчинку. Каждый листик, каждый луч божий любите. Любите животных, любите растения, любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну божию постигнешь в вещах. Постигнешь *однажды* и уже неустанно начнешь ее познавать всё далее и более, *на всяк день*» [3, XIV, с. 289].

2. Спасение России и мира через Россию

Осуществление этого главного эсхатологического сценария усложняется у Достоевского тем, что он неразрывно

связан с особой всемирной преображающей функцией России (что впоследствии получит название «русской идеи»). Всеобщее спасение человечества инициируемо исключительно Россией и питаемо ее духовной энергией, христианской любовью русского народа ко всем земным племенам. Еще в черновых набросках к «Бесам», по наблюдениям С.С. Хоружего, мы найдем предельно сжатое, ясное резюме всего сценария: «Христианство спасет мир и одно только может спасти… Далее: христианство только в России есть, в форме православия… Итак, Россия спасет и обновит мир православием… Если будет веровать» [3, XII, с. 187]. *Эпифания* «русской идеи» как всемирного эсхатологического проекта, основой которого является внутреннее преображение русского человека, угадывается во взволнованной речи князя Мышкина в «Идиоте»: «Откройте жаждущим и воспаленным Колумбовым спутникам берег Нового Света, откройте русскому человеку русский Свет, дайте отыскать ему это золото, это сокровище, сокрытое от него в земле! Покажите ему в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, *одною только русскою мыслью, русским богом и Христом*, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет пред изумленным миром, изумленным и испуганным, потому что они ждут от нас одного лишь меча, меча и насилия, потому что они представить себе нас не могут, судя по себе, без варварства» [3, VIII, с. 453]. Еще одним выразителем этой идеи, но в исключительно национальном масштабе, в художественном творчестве Достоевского становится старец Зосима, который напрямую связывает мысль о мирском спасении (в противоположность иноческому подвигу!) с Россией и православной верой народа (в противоположность безверию элитарного сословия): «От народа спасение Руси <…> Берегите же народ и оберегайте сердце его. В тишине воспитайте его. Вот ваш иноческий подвиг, ибо сей народ – богоносец. <…> Но спасет бог людей своих, ибо велика Россия смирением своим <…> Образ Христов храним, и воссияет как драгоценный алмаз всему миру <…> от сих кротких

и жаждущих уединенной молитвы выйдет, может быть, еще раз спасение земли русской! [3, XIV, с. 285, 286, 287, 284].

Национальный эсхатологический проект Достоевского, с одной стороны, восходит к фундаментальным глубинам православной религиозности, а с другой – приобретает еще и важное культурное измерение. В мировоззрении самого Достоевского ключевой фигурой сценария «исполнения времен», наряду с Белым Царем и преображением всякого русского человека, а вслед за этим и всемирного духовного перерождения человечества, становится Пушкин. Неслучайно знаменитая речь о поэте начинается с особенно значимой для Достоевского коррективы гоголевской формулы «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление *русского* духа»: «Пушкин есть *пророчество* и *указание*», потому что «появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом» [3, XXVI, с. 136]. Пушкин воспринимается писателем как явление не только и не столько прошлого (επιφάνια), сколько настоящего (παρουσία) и «будущего века» (ἀποκάλυψις), которому еще только предстоит осуществиться во всей полноте русской культурной соборности: «…он явление невиданное и неслыханное, а по-нашему, и пророческое, ибо <...> тут-то и выразилась <...> *народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем* <...> Ибо что такое сила духа русской народности как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?» [3, XXVI, с. 146 – 147]. Всеотзывчивость пушкинского гения к концу речи напрямую соотносится Достоевским с всеевропейским и всемирным назначением русского человека[1]:

[1] Еще прежде «Пушкинской речи» эта мысль озвучена Версиловым в разговоре с сыном: «Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех, и у нас на этот счет – как нигде. Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский» [3, XIII, с. 377].

«Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только стать братом всех людей, всечеловеком, <…> стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и воссоединяющей, вместить в нее с братскою любовию всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» [3, XXVI, с. 148].

Таковы два «позитивных» апокалиптических сценария писателя. Остальные эсхатологические «проекты», представленные в его произведениях, основаны на подмене образа Христа какой-либо иной идеей, которая претендует на то, чтобы быть основанием всеобщего человеческого счастья. Важно отметить, что при развертывании альтернативных вариантов «ta eschata» Достоевский использует тот же конструктивный принцип, что и в первых двух из описанных нами сценариев: ту или иную идею «всеобщего спасения» он помещает в структурную топику троичного кода «επιφάνια – παρουσία – ἀποκάλυψις».

3. Эсхатологический проект «народа-богоносца»

Экстатические признания Шатова о народе-богоносце из романа «Бесы» довольно часто принимают за квинтэссенцию философии самого Достоевского, полагая центральной осью творчества и всего мировоззрения писателя идею о том, что «народ – это тело Божие»: «Всякий народ до тех только пор и народ, пока имеет своего бога особого, а всех остальных на свете богов исключает безо всякого примирения; пока верует в то, что своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов. <…> Если великий народ не верует, что в нем одном истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас же обращается в этнографический материал, а не в

великий народ. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь бога истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих богов. Единый «народ-богоносец» — это русский народ!» [3, X, с. 199 – 200].

Даже в публицистическом дискурсе автора «великого пятикнижия» эта основополагающая для славянофильства идея подвергается неоднозначной оценке. В настоящей работе мы сознательно ограничиваем себя только художественной эсхатологией писателя, поэтому полагаем, что считать Шатова полноценным выразителем данной идеи ошибочно хотя бы потому, что апокалиптический проект «раскаявшегося нигилиста» обнаруживает на уровне текстовых сближений настораживающее сходство с болезненными грезами Раскольникова: «Если великий народ не верует, что *в нем одном истина (именно в одном и именно исключительно*), если не верует, что *он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной*, то он тотчас же *перестает быть великим народом* и тотчас же *обращается в этнографический материал*, а не в великий народ» [3, X, с. 200] – «Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и *непоколебимыми в истине*, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований <…> всякий думал, что *в нем в одном и заключается истина*, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки» [3, VI, с. 419 – 420].

Проект этот предполагает *эпифанию* избранного народа как единственного и главного субъекта истории – так же, как «проект» Раскольникова в качестве такого субъекта предлагает *явление* исключительной личности. Примечательно, что бог в экзальтированных монологах Шатова мыслится как «*синтетическая личность* всего народа, взятого с начала его и до

конца» [3, X, с. 198], – личность, как и в теории Раскольникова, сконструированная самими же людьми «по собственному образу и подобию»: «У всякого народа *свое собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро»* [3, X, с. 199].

Несмотря на разное масштабирование идей, очевидна общность их декларируемого принципа – исключительности и превосходства. В проекте Шатова, как и в привидевшихся Раскольникову картинах «всеобщего конца», не находится места «братскому окончательному согласию всех племен по Христову евангельскому закону». Человек, возомнивший себя богом, и народ, возвысившийся до самообожествления, утверждаются в социальном пространстве и историческом времени силой ненависти и энергией уничтожения слабых и несогласных с «их великой истиной». Поэтому проект Шатова – это, скорее, редуцированный до идеи сверхнарода (по аналогии с идеей сверхчеловека), мучительно пародийный вариант образа «народа-богоносца во Христе» старца Зосимы и самого Достоевского: в *эпифании* данного проекта изначально отсутствует главное условие его состоятельности в *парусии* и *апокалипсисе* – явленность Бога. Для понимания этого тонкого отличия чрезвычайно важен диалог Шатова со Ставрогиным:

– Я хотел лишь узнать: веруете вы сами в бога или нет?

– Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую... – залепетал в исступлении Шатов.

– А в бога? В бога?

– Я... я буду веровать в бога [3, X, с. 200 – 201].

Бывший социалист, а ныне убежденный славянофил, разочаровавшийся в учении «беса» Петра Верховенского, но соблазненный идеей народа-богоносца «самозванцем» Ставрогиным, на поверку оказывается вечным «крепостным чужой идеи», не способным на выработку собственной *эпифании*.

4. Апокалиптический проект сверхчеловека

В романе «Преступление и наказание» Достоевский демонстрирует явление в мир идеи «высшей личности» (атеистическая теория гуманизма, сформулированная Т. Карлейлем). Эквивалентом ее *эпифании* становится неожиданная для самого Раскольникова публикация статьи «О преступлении», в то время как комментирование ее не вполне явной, данной «только намеком» основной мысли в первом разговоре с Порфирием Петровичем начинает выполнять функцию *парусии*, т.е. постепенного явления идеи в мире после ее «первого пришествия»: «Я только в главную мысль мою верю. Она именно состоит в том, что люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных) (то есть, так сказать, на материал, *служащих единственно для зарождения себе подобных* (как не вспомнить рассуждение Шатова о народах, судьба которых быть лишь *этнографическим материалом* – С.К.), и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово. Подразделения тут, разумеется, бесконечные, но отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унизительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительны и многоразличны; большею частию они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушения настоящего во имя лучшего. Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь, – смотря, впрочем, по идее и по размерам ее, – это заметьте. В этом только смысле я и говорю в моей статье об их праве на преступление. (Вы припомните, у нас ведь с юридического вопроса началось). Впрочем, тревожиться много нечего: масса

никогда почти не признает за ними этого права, казнит их и вешает (более или менее) и тем, совершенно справедливо, исполняет консервативное свое назначение, с тем, однако ж, что в следующих поколениях эта же масса ставит казненных на пьедестал и им поклоняется (более или менее). Первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели. И те, и другие имеют совершенно одинаковое право существовать. Одним словом, у меня все равносильное право имеют, и – vive la guerre etemelle, – до Нового Иерусалима, разумеется!» [3, VI, с. 200 – 201].

Примечательно, что в конце монолога, призванного прояснить смысл идеи, Раскольников, помимо «вековечной войны», упоминает и Новый Иерусалим, переключая таким способом *парусию* своей идеи в регистр ее *апокалипсиса*, т.е. полной и окончательной ее явленности и ясности в конце времен. Именно за этой метафорой кроется главное внутреннее и исключительно эсхатологическое измерение драмы героя, мгновенно замеченное проницательным следователем:

– Так вы все-таки верите же в Новый Иерусалим?

– Верую, – твердо отвечал Раскольников; говоря это и в продолжение всей длинной тирады своей, он смотрел в землю, выбрав себе точку на ковре.

– И-и-и в бога веруете? Извините, что так любопытствую.

– Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.

– И-и в воскресение Лазаря веруете?

– Ве-верую. Зачем вам всё это?

– Буквально веруете?

– Буквально.

– Вот как-с... так полюбопытствовал. Извините-с [3, VI, с. 201].

Порфирий Петрович задает Раскольникову тот же самый вопрос, которым Ставрогин испытывает Шатова, – вопрос о вере в бога, ответ на который, собственно, и позволяет

идентифицировать теории обоих персонажей о сверхнароде и сверхчеловеке как истинные или ложные. Легитимация идеи Шатова возможна только через утвердительный ответ, но он его так и не дает, вынося акт своей веры в план будущего времени и тем самым, по сути, отделяя его от проекта «народа-богоносца» в настоящем. Теория Раскольникова, напротив, предполагает отрицательный ответ на поставленный следователем вопрос, но признание, сделанное героем, ставит под сомнение состоятельность его умозрительных построений.

Ошибочно полагать, что Раскольников чувствует угрызения совести только после совершения преступления: он чувствует их и *до* убийства (επιφάνια), и *во время* его совершения (παρουσία), и *после* (ἀποκάλυψις), что получает предельное выражение в болезненных грезах героя в эпилоге романа, когда осуществление идеи достигло своей полноты и окончательно пронизало собой все человечество: «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми

армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга (та самая «la guerre etemelle», которую лишь вскользь упоминает Раскольников в разговоре с Порфирием Петровичем – С.К.). В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, – но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало» [3, VI, с. 419 – 420].

Перед нами, таким образом, разворачивается эсхатологический сценарий идеи автономного от остального человечества субъекта «новейшего времени», атомарной личности, противопоставившей себя всему людскому роду. Но и человечество в эсхатологической перспективе данной идеи, будучи пронизано духом тотального индивидуализма, распадается как целостность, превращается в разрозненную дисперсную массу крайне агрессивных атомарных субъектов, любой ценой (даже путем антропофагии) настаивающих на реализации своего «исключительного права» на истину.

Еще одна группа апокалиптических сценариев у Достоевского основана на идеях богатства, комфорта, личного благополучия, научно-технического прогресса и даже не предполагает опыта мучительного поиска веры, заменяя эту составляющую сугубо разумными основаниями.

5. Коллапс идеи «русского Ротшильда»

Главный герой романа «Подросток» Аркадий Долгорукий ставит перед собой цель разбогатеть (επιφάνια). Юноша отчетливо понимает, что начинать карьеру необходимо с особой

перестройки нравственного сознания – и в частности, с готовности совершить для достижения этой цели любую подлость. Он готов увидеть окружающий мир как отчужденный и несправедливый, а людей, включая своего настоящего отца, дворянина Версилова, соблазнившего когда-то свою дворовую девку, мать Аркадия, как эгоистичных и безнравственных циников. Это необходимо ему для того, чтобы ответить миру тем же и не иметь перед людьми и обществом никаких обязательств. Ради получения коммерческой выгоды он с готовностью вступает в различные интриги, но *становление* «идеи Ротшильда» (ее παρουσία) оказывается сопряжено для героя с серьезной нравственной дилеммой: во-первых, довольно скверные люди, которых он собирался использовать как источник личного обогащения, оказываются способны на благородство, доброту, преданность, верность и сострадание, а во-вторых, реализации замыслов быстро разбогатеть ему постоянно мешает какая-то иррациональная, не поддающаяся разумному объяснению тайна, сущность которой смутно угадывается в спокойных и уверенных словах юридического отца Аркадия, «странника и начетчика» Макара Ивановича Долгорукова: «Тайна что? Все есть тайна, друг, во всем тайна божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключена. Птичка ли малая поет, али звезды всем сонмом на небе блещут в ночи – всё одна эта тайна, одинаковая. А всех большая тайна – в том, что душу человека на том свете ожидает. Вот так-то, друг!» [3, XIII, с. 287].

По сути, именно Макар Иванович становится тем персонажем, который впервые являет (επιφάνια) Аркадию *другое*, не коммерческое измерение жизни, разворачивает перед ним альтернативную идее личного обогащения *парусию*, внутри которой любые повороты земной жизни – светские успехи, положение в обществе, богатство и слава – становятся чем-то относительным и столь несущественным, что ими можно пренебречь. Во внезапно открывшейся истине Аркадий угадывает новый – подлинный – смысл своего дальнейшего

существования: «…вместо того чтобы уйти или уговорить его успокоиться, а может, и положить его на кровать, потому что он был совсем как в бреду, я вдруг схватил его за руку и, нагнувшись к нему и сжимая его руку, проговорил взволнованным шепотом и со слезами в душе: – Я вам рад. Я, может быть, вас давно ожидал. Я их никого не люблю: у них нет благообразия... Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду, я с вами пойду…» [3, XIII, с. 290 – 291].

Примечательно, что в тексте романа, параллельно с идеей «русской праведности» в духе поучений старца Зосимы или бывшего архиерея Тихона из «Бесов», разворачивается также сценарий экономического апокалипсиса, обрисованный родным отцом Аркадия Андреем Петровичем Версиловым: «Я думаю, что все это произойдет как-нибудь чрезвычайно ординарно <…> Просто-напросто все государства, несмотря на все балансы в бюджетах и на «отсутствие дефицитов», un beau matin запутаются окончательно и все до единого пожелают не заплатить, чтоб всем до единого *обновиться во всеобщем банкрутстве*. Между тем весь консервативный элемент всего мира сему воспротивится, ибо он-то и будет акционером и кредитором, и банкрутства допустить не захочет. Тогда, разумеется, начнется, так сказать, всеобщее окисление; прибудет много жида, и начнется жидовское царство; а засим все те, которые никогда не имели акций, да и вообще ничего не имели, то есть все нищие, естественно не захотят участвовать в окислении... Начнется борьба, и, после семидесяти семи поражений, нищие уничтожат акционеров, отберут у них акции и сядут на их место, акционерами же разумеется. Может, и скажут что-нибудь новое, а может, и нет. Вернее, что тоже обанкрутятся. Далее, друг мой, ничего не умею предугадать в судьбах, которые изменят лик мира сего. Впрочем, посмотри в Апокалипсисе...» [3, XIII, с. 172].

Предельное, в масштабе всего человечества, развитие идеи Ротшильда, ее окончательная явленность миру обернется неизбежной всеобщей финансовой катастрофой, а идея

внутреннего преображения во Христе, которая присуща «положительному» апокалиптическому сценарию, подменяется «обновлением во всеобщем банкрутстве», закольцованным, ко всему прочему, образом мнимой, а потому и безвыходной бесконечности, когда «после семидесяти семи поражений, нищие уничтожат акционеров, отберут у них акции и сядут на их место, акционерами же разумеется», которые в конце концов тоже обанкротятся.

Неслучайным в свете идеи «личного обогащения любой ценой» выглядит и обыгрывание в романе образа отца: Андрей Петрович, биологический родитель Аркадия, пусть и в ироническом модусе, но дискредитирует идею личного обогащения любой ценой, разворачивая картину всемирного экономического кризиса, в то время как юридический (а по факту – духовный) отец Макар Иванович *эпифанией* божественной тайны бытия исключает потенциальную возможность участия Аркадия во всеобщем апокалиптическом «банкрутстве», которое не просто «изменит лик мира сего», но до крайности обезобразит и обезбожит его.

6. Крушение эйдоса научно-технического прогресса

Эйдос научно-технического прогресса и его эсхатологический горизонт транслируются в романе «Идиот» через высказывания второстепенного и гротескного персонажа Лукьяна Тимофеевича Лебедева – «самодельного философа» и толкователя Апокалипсиса, над которым постоянно потешаются в компании Парфена Рогожина. При всей «ничтожности» и карикатурности «профессора антихриста» единственным внимательным и чрезвычайно серьезным его слушателем, по сути, является только князь Мышкин. Полупьяные откровения (здесь можно усмотреть намеренно пародийное обыгрывание Достоевским термина ἀποκάλυψις) Лебедева о «звезде Полынь», вечных «источниках жизни» и «сети железных дорог, распространившихся по Европе», разворачивают перед нами

сценарий «исполнения времен» с точки зрения идеи научно-технического прогресса:

– Не железные дороги, нет-с! – возражал Лебедев, в одно и то же время и выходивший из себя, и ощущавший непомерное наслаждение. – Собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а всё это в целом-с проклято, всё это настроение наших последних веков, в его общем целом, *научном* и *практическом*, может быть, и действительно проклято-с. <…> …вопрос у нас в том, что не ослабели ли «источники жизни» с усилением... – Железных-то дорог? – крикнул Коля. – Не железных путей сообщения, молодой, но азартный подросток, а всего того направления, которому железные дороги могут послужить, так сказать, картиной, выражением художественным. Спешат, гремят, стучат и торопятся для счастия, говорят, человечества!» [3, VIII, с. 310, 311]. Железные дороги – это лишь επιφάνια, первоначальное явление того, суть чего пока еще сокрыта и нуждается в снятии покрова (ἀποκάλυψις), но уже повсеместно осуществляется (παρουσία) в каждодневной жизни людей.

Пьяная болтовня Лебедева забавляет всех присутствующих, кроме князя Мышкина, который сам является в романе гештальтом русского христианского эсхатологического сценария и обличителем римского папства как антихристианского проекта. Именно Лукьян Тимофеевич, почти в духе древнерусского юродства, вскрывает подлинный смысл европейского атеистического гуманизма: человеколюбие, построенное на научных основаниях, с легкостью оборачивается развоплощением человека. Причем, в контексте этой праздной, на поверхностный взгляд, вечерней беседы, когда Лебедев приводит примеры антропофагии из истории средневековой Европы, развоплощение понимается и буквально – как поедание себе подобных, и метафорически – как обозначение гуманистической любви в обществе, одержимом прогрессом и собственным благополучием: «Но друг человечества с шатостию нравственных оснований есть *людоед человечества*, не говоря о

его тщеславии; ибо оскорбите тщеславие которого-нибудь из сих бесчисленных друзей человечества, и он тотчас же готов зажечь мир с четырех концов из мелкого мщения, – впрочем, так же точно, как и всякий из нас, говоря по справедливости, как и я, гнуснейший из всех, ибо я-то, может быть, первый и дров принесу, а сам прочь убегу» [3, VIII, с. 312].

Риторическая фигура юродствующего самоуничижения мгновенно меняется на тон проповеднической инвективы, когда речь заходит о главной эсхатологической идее – идее всеобщего спасения: «Я вас всех вызываю теперь, всех атеистов: чем вы спасете мир и нормальную дорогу ему в чем отыскали, – вы, *люди науки, промышленности, ассоциаций, платы заработной и прочего*? Чем? Кредитом? Что такое кредит? К чему приведет вас кредит? <…> И не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало; всё размягчилось, всё упрело и все упрели!» [3, VIII, с. 310, 315]. Дважды повторенное просторечное словечко приобретает в контексте рассуждений Лебедева неожиданный эсхатологический подтекст: упреть – это увариться, хорошо свариться на медленном огне. Таким образом, идея прогресса, возможная только в естественно-научной картине мира с ее тотальным диктатом материальности, получает у Достоевского выражение через метафоры физической процессуальности и энтропии как меры необратимого рассеивания материей своей энергии.

7. Исход тварного бытия

Представление о «конце времен» и посмертном существовании не преображенной духом материи составляет еще одну группу негативных эсхатологических сценариев писателя – эсхатологию обыденности (С.С. Хоружий), или «бобокалипсис», как назвал его М. Эпштейн, комментируя апофеоз разложения в рассказе Достоевского «Бобок» (1873). Несмотря на фантастический сюжет, произведение предельно заостряет

фундаментальный эсхатологический вопрос, связанный с воскресением мертвых, и решает его в гротескной форме – повествование построено в форме «записок одного лица», невольно подслушавшего разговоры мертвых на кладбище: «Наверху, когда еще мы жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. Это – не умею вам выразить – продолжается жизнь как бы по инерции. Всё сосредоточено <…> где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода... Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он всё еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно бессмысленное, про какой-то бобок: «Бобок, бобок»,– но и в нем, значит, жизнь всё еще теплится незаметною искрой...» [3, XXI, с. 51]. С этой точки зрения, сознание человека является одной из его физиологических функций, которая постепенно утрачивается вместе с разложением человеческой плоти.

Но появлению этого постапокалиптического сценария в творчестве Достоевского предшествует куда более серьезный разговор о посмертном *бытии тела*, который ведут между собой персонажи «Преступления и наказания» – и рассуждения эти вполне вписываются в трехкомпонентный эсхатологический код «επιφάνια – παρουσία – ἀποκάλυψις».

На слова Раскольникова «Я не верю в будущую жизнь» Свидригайлов отвечает следующим предположением: «А что, если *там одни пауки* или что-нибудь в этом роде, – сказал он вдруг <…> Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там *одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки*, и вот и вся вечность» [3, VI, с. 221]. По сути, Свидригайлов разворачивает сценарий посмертного существования (ἀποκάλυψις) в категориях сугубой телесности и хтонической тварной непросветленности. Скупая полнота этого «проекта» одномерна и оказывается

гораздо у́же даже той реальности, в которой герои обитают при жизни. Она не предполагает ни мистического преображения, ни снятия покрова с тайны бытия: тайны нет, а посмертное существование представляет собой предельно редуцированную, до состояния насекомого, версию посюсторонности.

Примечательно, что некоторое время спустя в разговоре с Соней Раскольников один из вероятных сценариев своей жизни, остаток которой проходит под знаком его теории «крови по совести», описывает так: «Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, *как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал*, мне, в ту минуту, всё равно должно было быть! [3, VI, с. 322]. И здесь мы имеем дело с *парусией*, т.е. состоянием человека, когда идея, с которой он сживается, начинает пронизывать собой все его существование еще до окончательного «снятия покрова» в вечности: ощущения, которые испытывает при жизни Раскольников, с невероятной точностью перенес за пределы земного существования Свидригайлов.

Эпифанией же, первым явлением такого образа мысли, становится для бывшего студента то событие, относительно которого и ведет обратный отсчет времени его внутренняя эсхатология: «Я вот тебе сказал давеча, что в университете себя содержать не мог. А знаешь ли ты, что я, может, и мог? Мать прислала бы, чтобы внести, что надо, а на сапоги, платье и на хлеб я бы и сам заработал; наверно! Уроки выходили; по полтиннику предлагали. Работает же Разумихин! Да я озлился и не захотел. Именно *озлился* (это слово хорошее!). Я тогда, *как паук, к себе в угол забился.* Ты ведь была в моей *конуре*, видела... А знаешь ли, Соня, что *низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят*! О, как ненавидел я эту *конуру*! А все-таки *выходить* из нее *не хотел*. Нарочно не хотел! По суткам не выходил, и работать не хотел, и даже есть не хотел, всё лежал» [3, VI, с. 320].

Идея непросветленной Святым Духом телесности обнаруживает свои рефлексы и в романе «Бесы». Например, то же состояние хтонической *парусии* испытывают и Кириллов: «Я всему молюсь. Видите, *паук ползет по стене*, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет» [3, X, с. 189], – и Лиза Тушина, когда с ужасом говорит Ставрогину о своем предощущении их совместного будущего: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где *живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться*. В том и пройдет наша взаимная любовь» [3, X, с. 402]. Предчувствие будущего для этой группы героев начинается в образах настоящего и во всей полноте являет себя в грядущей вечной жизни, правда не в преображенном, а изуродованном безверием, нигилизмом и сугубой физиологией виде.

Следующие два проекта в вертикальной эсхатологической топике писателя занимают такое же важное место, как и первые два сценария, поскольку являются их смысловой и онтологической инверсией.

8. Революционный апокалипсис

Антитезой спасения России и через нее всего мира у Достоевского становится сюжет об уничтожении этой самой России и дальнейшей гибели человечества от революционных «бесов». Если первый связан со святостью и исключительной всеотзывчивостью русского человека, то второй базируется на его – русского человека – тотальном нигилизме и осознанном безверии. Описанный в категориях трехкомпонентного эсхатологического кода, он являет собой у автора «Бесов» проект всеобщей «русской и мировой смуты», провидчески описанной Пушкиным – главным протагонистом, по Достоевскому, сценария спасения всего мира через духовное преображение России. Неслучайно первым эпиграфом к роману становятся именно строки поэта, предшествующие даже фрагменту Евангелия от Луки:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Первертная мотивация этого проекта (επιφάνια) явлена Шигалевым в развиваемой им теории социалистического равенства: «*Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом*. Прибавлю, однако ж, что, кроме моего разрешения общественной формулы, не может быть никакого» [3, X, с. 311].

Парусия этой идеи, ее тлетворное проникновение в самые основы русской жизни, по мнению главного революционного «беса» Верховенского, уже почти повсеместно:

– Я уже вам говорил: мы проникнем в самый народ. Знаете ли, что мы уж и теперь ужасно сильны? Наши не те только, которые режут и жгут да дела классические выстрелы или кусаются. Такие только мешают. Я без дисциплины ничего не понимаю. Я ведь мошенник, а не социалист, хаха! Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников, сплошь наши. Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают! <…> Русский бог уже спасовал пред «дешевкой». Народ пьян, матери пьяны, дети пьяны, церкви пусты, а на судах: «двести розог, или тащи ведро <…>. О, дайте взрасти поколению! Жаль только, что некогда ждать, а то пусть бы они еще попьянее стали! Ах, как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идет...» [3, X, с. 324].

В последнем предложении этого монолога обращает на себя внимание смысловое инвертирование восклицания-девиза

православной апокалиптики «Бу́ди! Бу́ди!», которое сопровождает в беседах и поучениях старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» чаяния Второго Пришествия и окончательного воцарения Христа: «Были бы братья, будет и братство, а раньше братства никогда не разделятся. Образ Христов храним, и воссияет как драгоценный алмаз всему миру... Бу́ди, бу́ди!» [3, XIV, с. 286 – 287]. Этот параллелизм позволяет интерпретировать программу Петра Верховенского не больше не меньше как рукотворный план «исполнения времен» – как ἀποκάλυψις. Но практика этого разрушительного и повсеместного проникновения в общество, политику, экономику, культуру лишь предварительная стадия замысла. Даже чаемая смута и многочисленные разрушения с пожарами не конечная его цель. Мистическая полнота «последних времен» нуждается в «Иване-Царевиче» – фигуре псевдоспасителя, под знаком которого можно было бы «поднять всю землю»: «Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его. О, какую легенду можно пустить! А главное – новая сила идет. А ее-то и надо, по ней-то и плачут. Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес. А тут сила, да еще какая, неслыханная! Нам ведь только на раз рычаг, чтобы землю поднять. Всё подымется!» [3, X, с. 325].

Достоевский, вслед за Пушкиным, затрагивает самые чувствительные и уязвимые позиции русского историала – кризис сакральной легитимности власти и гештальт Самозванца, который восходит к архетипическому образу антихриста. Сверхчеловеческая фигура Ставрогина как нельзя лучше подходит для этой роли: «Вы *красавец*, гордый, *как бог*, *ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы, «скрывающийся»* <…> *Новую правду несет* и «скрывается» [3, X, с. 326]. Задача Верховенского как «беса» предуготовить приход своего «Хозяина», «Господина» – и он намеревается использовать для этого, по сути, естественно-научную технологию «конструирования имиджа» харизматического лидера (своеобразная антитеза Святому Духу). Но и это не конечная

цель визионерской одержимости Верховеснкого: «А тут мы два-три соломоновских приговора пустим <…> И застонет стоном земля: «Новый правый закон идет», и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни мы!» [3, X, с. 326].

Под предлогом «безграничной свободы» установление нового закона и нового порядка на основе, по словам Шигалева, «безграничного деспотизма» – вот подлинный смысл потаенного замысла инфернальной мистерии революционного «беса».

Уникальность этого эсхатологического проекта в том, что он аккумулирует в себе семантику всех рассмотренных нами выше негативных апокалиптических сценариев: и идею сверхнарода, когда русским людям отводится роль еще более яростных разрушителей фундаментальных основ бытия, чем прочим этносам; и идею сверхчеловека, который благодаря собственной исключительности способен «наклониться и взять власть»; и эйдоса научно-технического прогресса и «материальных скверных благ», поставленных на службу развращения и порабощения русского человека; и тварного физиологического начала как тотального торжества уродливой материи над духом.

Однако в свою завершающую, собственно апокалиптическую фазу окончательной явленности, этот сценарий в пределах романа так и не вступает: в конце произведения Ставрогин, отказавшись играть роль антихриста, также не становится и сверхчеловеком, и, не найдя выхода к покаянию и преображению, кончает жизнь самоубийством. Тщательно и тайно подготавливаемый Верховенским приход Самозванца-Антихриста в «Бесах» оказался временно отложен – чтобы во всей полноте осуществиться в «Легенде о Великом Инквизиторе».

9. Эпифания антихриста

Если сценарий всемирного спасения совместно с Христом и православной верой располагается на вершине умозрительной вертикали эсхатологических сюжетов Достоевского, то в самом ее низу он симметрично уравновешен антитетичным сюжетом о порабощении человечества властью антихриста, замаскированной под католический институт папства и противопоставленный традиции русского старчества. В решении этого краеугольного вопроса художественный дискурс писателя мало отличается от публицистического. Достаточно сравнить профетически вдохновенные слова князя Мышкина с фрагментами «Дневника писателя», чтобы понять, что позиция Достоевского-публициста и общественника совпадает с его художественной точкой зрения.

В марте 1876 г. писатель откликается на принятие Вселенским Ватиканским собором в Риме 18 июля 1870 г. догмата о непогрешимости папы в форме саморазоблачительной речи понтифика: «Это вы думали, что я только титулом государя Папской области удовольствуюсь? Знайте же, что я всегда считал себя владыкой всего мира и всех царей земных, и не духовным только, а земным, настоящим их господином, властителем и императором. Это я – царь над царями и господин над господствующими, и мне одному принадлежат на земле судьбы, времена и сроки; и вот я всемирно объявляю это теперь в догмате моей непогрешимости» [3, XXII, с. 88 – 89].

В диатрибе перед нами явлена концепция эсхатологического проекта (επιφάνια), в развернутом виде изложенная позже в притче Ивана Карамазова. Комментируя это событие чрезвычайной теологической важности уже от своего лица, Достоевский добавляет: «Над ним нет сильнейшего, и сам он первый из первых, только веруйте, да и не в бога, а только в папу и в то, что лишь он один есть царь земной, а прочие должны исчезнуть, ибо и им срок пришел. Радуйтесь же теперь и веселитесь, ибо теперь наступил рай земной, все вы станете богаты, а через богатство и праведны, потому что все ваши

желания будут исполнены, и у вас будет отнята всякая причина ко злу. Слова эти льстивые, но без сомнения демос примет предложение: он разглядит в неожиданном союзнике объединяющую великую силу, на всё соглашающуюся и ничему не мешающую, силу действительную и историческую» [3, XXII, с. 90].

Персонажи художественных произведений Достоевского в своих оценках института папства оказываются еще категоричнее. За 2 года до утверждения догмата о «непогрешимости», в романе 1868 года «Идиот», князь Мышкин прямо отождествляет высшего иерарха католической церкви с антихристом, придавая его образу абсолютное эсхатологическое измерение: «Католичество римское даже хуже самого атеизма <…> Атеизм только проповедует нуль, а католицизм идет дальше: он искаженного Христа проповедует, им же оболганного и поруганного, Христа противоположного! Он антихриста проповедует, клянусь вам, уверяю вас! <…> Папа захватил землю, земной престол и взял меч; с тех пор всё так и идет, только к мечу прибавили ложь, пронырство, обман, фанатизм, суеверие, злодейство, играли самыми святыми, правдивыми, простодушными, пламенными чувствами народа, всё, всё променяли за деньги, за низкую земную власть. И это не учение антихристово?!» [3, VIII, с. 450 – 451]. Здесь речь заходит уже о целом учении, глубоко укоренившемся в историческом пространстве и социальном времени католической Европы и сопутствующем грядущей *эпифании* антихриста – по крайней мере, в художественном хронотопе писателя.

Она случается в образе Великого Инквизитора, созданного фантазией сходящего с ума Ивана Карамазова. Персонаж его студенческой поэмы аккумулирует в себе недореализованные потенции мрачных героев-идеологов предшествующих романов самого Достоевского – начиная с Раскольникова, чертами внешнего сходства с которым отмечен Инквизитор, и заканчивая несостоявшимся самозванцем Ставрогиным. Великий Инквизитор – «синтетическая личность», воплотившая в себе не

только и даже не столько черты отдельных персонажей прежних произведений автора, сколько собравшая воедино их «инженерные проекты» по спасению человечества: теорию сильной личности и «пролития крови по совести» Раскольникова, идею Шатова о сверхнароде, эйдос нигилистического самоуничтожения Свидригайлова, Ставрогина и Кириллова и мечты главного «беса» революции о русском самозванце и приходе антихриста. Понятно, почему Достоевский называл «Великого Инквизитора» «кульминационной точкой» своего последнего романа: центральный образ легенды становится фундаментальным гештальтом всей художественной и мировоззренческой системы писателя.

Суть «Откровения» от антихриста можно выразить предельно краткой формулой – «христианство без Христа». Великий Инквизитор самолично «снимает покров» (ἀποκάλυψις) с главной тайны человеческого бытия: «Есть три силы, единственные три силы на земле, могущие навеки победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков, для их счастия, – эти силы: чудо, тайна и авторитет <…> Мы исправили подвиг твой и основали его на чуде, тайне и авторитете <…> мы не с тобой, а с *ним*, вот наша тайна! Мы давно уже не с тобою, а с *ним*, уже восемь веков. Ровно восемь веков назад как мы взяли от него то, что ты с негодованием отверг, тот последний дар, который он предлагал тебе, показав тебе все царства земные: мы взяли от него Рим и меч кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными, хотя и доныне не успели еще привести наше дело к полному окончанию» [3, XIV, с. 232, 234].

Утверждение земного царства в истории человечества еще не осуществлено в полной мере, оно находится в состоянии становления и соприсутствия (παρουσία), но его эсхатологическая полнота уже предопределена и явлена как модус неизбежного, с точки зрения Великого Инквизитора, будущего: «На месте храма твоего *воздвигнется* новое здание, *воздвигнется вновь* страшная

Вавилонская башня[1] <…> И тогда уже мы и *достроим* их башню, ибо *достроит* тот, кто накормит, а *накормим* лишь мы, во имя твое, и *солжем*, что во имя твое <…> Мы отвергли тебя и пошли *за ним*… И мы *сядем* на зверя и *воздвигнем* чашу, и на ней будет написано «Тайна!»… и тогда *настанет* для людей *царство* покоя и счастия»[2] [3, XIV, с. 230, 231, 235].

«Очная ставка» между Христом и антихристом становится кульминацией не только романа, но и всего христианского мировоззрения Достоевского. По сути, исповедуясь перед пленником и саморазоблачая себя[3], кардинал не в состоянии выдержать чувства собственной виновности и поэтому выносит сидящей перед ним «совести человечества» смертный приговор: «Завтра сожгу тебя. Dixi». Но именно финальная, не написанная, но проговоренная Иваном Карамазовым, часть поэмы, так же внеположенная ее тексту, как и сама «Легенда о Великом Инквизиторе» всему остальному роману, и становится тем подлинным *откровением* (ἀποκάλυψις) Христа Достоевского, которое выполняет самую важную, координирующую все остальные сюжетные линии полифонического повествования функцию. Случается то, чего Великий Инквизитор меньше всего ожидал и чем остался потрясен до глубины души: «Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг молча приближается к старику и тихо

[1] Это и есть то каменное строение, о котором говорит Петр (др.греч. – «камень») Верховенский: «…и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни!» [3, X, с. 326].

[2] Смысловой альтернативой такого проекта «человечества без Христа» становятся фантазии Версилова о последнем дне, когда «бой уже кончился и борьба улеглась», но люди «почувствовали великое сиротство» от исчезновения «идеи бессмертия», и «Он приходил к ним, простирал к ним руки и говорил: «Как могли вы забыть его?» И тут как бы пелена упадала со всех глаз и раздавался бы великий восторженный гимн нового и последнего воскресения...» [3, XIII, с. 379].

[3] Чрезвычайно важно в данном контексте наблюдение, сделанное С.С. Хоружим: «Обвинитель Иван пишет текст за обвиняемого, и в этом тексте от его собственного лица говорит все, что требуется для обвинения» [5, с. 13].

целует его в его бескровные девяностолетние уста» [3, XIV, с. 239]. Поступок Христа – непостижимое с точки зрения разумного порядка, справедливости, трезвого расчета и даже законов природы божественное торжество любви и добра. Неожиданность этого поступка и его неопровержимая правота оказываются равносильны чуду, которым инквизитор поражен с самую душу: «Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его… Поцелуй горит на его сердце» [3, XIV, с. 239]. Он понимает ту божественную истину, которую долгие годы пытался скрыть от себя и от остального «малосильного» человечества: Христос несет своим Пришествием не справедливость, не порядок и не прекращение страданий, а бесконечность любви, дара и спасения – ту истину, которая выше любой земной истины и которой является Он сам.

«Чудо о Великом Инквизиторе» в том и состоит, что Христос Достоевского, явившийся лишь на мгновенье к народу, «мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному, но младенчески любящему его народу» (παρουσία), возвращает отвернувшемуся от него человечеству поцелуй Иуды, которым некогда земное царство предало Царство Небесное, – поцелуй, исполненный бесконечной любви и прощения к главному своему гонителю – Великому Инквизитору. Обезоруженный таким милосердием, кардинал отпускает пленника и тем самым признает бессилие любой, даже самой могущественной человеческой власти перед кротким и бессловесным всесилием Небесной Истины.

Особенно важным доказательством невыдуманности этой литературной, как полагает Иван, истории становится сначала возглас невероятно чуткого в вопросах веры Алеши: «Но... это нелепость! <…> Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того» [3, XIV, с. 237], – а затем и его поступок в момент расставания со старшим братом, продолжающим упорствовать в своем безверии: «Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы» [3, XIV, с. 240].

Эпифания антихриста дважды в этой ключевой главе романа оказывается побеждена *Теофанией* Христа, которая парадоксальным образом утверждает в итоговом произведении писателя неотвратимость всеобщего спасения вопреки всем законам рациональности и любым проектам человеческой инженерии, исходящим от «великого духа самоуничтожения и небытия».

III. Эсхатология и полифония

Наиболее значимые для писателя эсхатологические сценарии, как правило, вынесены за пределы художественного повествования и являются внесюжетными по отношению к основному тексту произведения. Так, «*отсутствующая*» в тексте «Преступления и наказания» *статья* Раскольникова становится объектом постоянных обсуждений, а «грезы» главного героя о трихинах представляют собой *сон*, развернутый *в эпилоге* и выступающий, таким образом, в качестве двойной текстовой периферии по отношению к остальным шести частям романа. Центральная для «Бесов» глава «У Тихона» с исповедью Ставрогина при жизни автора так и не вошла в издание романа, а сейчас публикуется в качестве *приложения* к нему. Такую же функцию вставных элементов внутри основного текста произведения выполняют записанные Алешей Карамазовым *беседы и поучения* старца Зосимы, а также студенческая «*поэма*» Ивана «Великий Инквизитор».

В определенном смысле функцию внеположенности основному тексту выполняют и некоторые другие значимые эпизоды «великого пятикнижия»: диалог Ставрогина с Шатовым, который в черновых набросках романа именуется «*фантастической страницей*» [3, XI, с. 173, 177, 185]; невероятные *фантазии* Версилова о золотом веке человечества, как будто вошедшем в совершенную любовь, но без Христа [3, XIII, с. 378 – 379]. Похожая повествовательная стратегия используется Достоевским и в некоторых других важных речевых дискурсах (*предэпилептическая* взволнованная *речь*

князя Мышкина о католицизме и папстве, *пьяные разглагольствования* «профессора антихриста» о железных дорогах, *визионерские грезы* Петра Верховенского о «новом законе»), которые разворачиваются как бы вне времени и пространства, т.е. за пределами собственно художественного хронотопа произведений.

Эта принципиальная внесюжетность самых значимых для Достоевского фрагментов, по замечанию Н. Артемова, «предполагает потусторонний центр, высший Логос» [1], относительно которого выстраивается онтология художественной реальности писателя в целом. Всякое историческое, социальное или персональное событие внутри этой реальности постоянно согласуется с действием воли Бога и обретает подлинный смысл исключительно в эсхатологической темпоральности. В ее парадигме любая идея обретает надвременную и надпространственную литургически-евхаристическую перспективу[1], которая включает в себя предельные сценарии и проекты развития *всех возможных* эйдосов – от тотальной несвободы царства антихриста до абсолютного воссоединением отдельного человека и всего человечества с Христом. Почти с жаром героев Достоевского это свойство художественного мира писателя комментирует С.С. Хоружий: «В итоге – что же такое эсхатология Достоевского? Это – обширный спектр очень разных эсхатологических сценариев, которые все – возможны, у каждого из которых – свой шанс в реальности <…> Ибо фундаментальное свойство реальности Достоевского – быть открытой!» [5, с. 19].

[1] Чрезвычайно точным для такого понимания глубинных истоков полифонии Достоевского является замечание Н. Артемова: «Полифония» Достоевского, при которой все герои, а также автор и читатель «равноправны», основана на этой эсхатологии, на незавершенности каждого из персонажей и, тем самым, сохранении внутренней свободы его слова, причем автор и читатель также сохраняют свободу слова о героях» [1].

Открытость этой реальности и ее внутренняя полифоничность обеспечиваются именно литургической согласованностью трех исходных параметров эсхатологического кода восточного христианства: *эпифании* как явления идеи, *парусии*, т.е. ее постоянного присутствия в мире сущего, и *апокалипсиса* – окончательной и бесповоротной явленности эйдоса во всей своей полноте. Такая хронотопическая модель становится инвариантом всех локальных полифонических структур художественного мира Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемов Н. Литургия и эсхатология в творчестве Ф.М. Достоевского // URL: http://esxatos.com/artemov-liturgia-eshatologia-tvorchestve-dostoevskogo (дата обращения: 10.06.2021).
2. Гранин Р.С. К вопросу о происхождении термина «эсхатология» и его интерпретации в концепциях библейской герменевтики XX столетия // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2013. № 2. С. 83 – 91.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л: Наука, 1972 – 1990.
4. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. IV: Т – Я. 736 с.
5. Хоружий С.С. Эсхатология Достоевского в призме современного ренессанса эсхатологии // URL: https://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2019/08/horujy_dost-eshatologia2018.pdf (дата обращения: 10.06.2021).

ОБРАЗ РЕБЕНКА-БУНТАРЯ И РАЙСКОЕ БЛАЖЕНСТВО В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ»

КАРПАЧЕВА Т.С.
Кандидат филологических наук, доцент
Московский городской педагогический университет

Образ Нелли, героини романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», неоднократно привлекал внимание исследователей, однако, на наш взгляд, изучен еще недостаточно. Особенно много вопросов вызывает интерпретация в достоевсковедении финала произведения. Так, если ученые касаются вопроса непримиренности Нелли с отцом, князем Валковским, то отмечают в ее характере «гордость, ненависть к обществу, вызов и даже некоторые деспотические черты», «бунт» и «эгоизм страдания» [13, с. 33], находят вину самой Нелли в том, что она не дает «отцу шанса искупить свой грех и заслужить прощение» [10, с. 38]. Так, Р.Г. Назиров именно через образ Нелли (а не Валковского!) осмысливает метафизику зла и проникновение зла в человеческую природу: «Зло проникает в людские души извне, искажает добрую природу человека. Именно так обстоит дело с Нелли. Ребенок не в силах понять страшную мудрость Творца. Вместо того чтобы возблагодарить его за ниспосланное страдание, Нелли узурпирует власть Бога (sic! – Т.К.), дерзает сравняться с ним: она стремится удвоить, утроить, увековечить свои бедствия и унижения, чтобы превратить издевательства, голод и побои в повод для отрицания. Теперь уже бунт исходит из ее собственной личности, она намеренно растравляет в себе незаживающее оскорбление. Зло стало частью ее души. <…> Внешнее зло врастает в ее душу и начинает борьбу с ее природным добром — таково происхождение ее субъективного трагического конфликта» [13, с. 35].

Практически все ученые, обращавшиеся к изучению романа, отмечают параллелизм двух сюжетных линий: Наташи и Нелли (точнее, ее матери) — история, рассказанная Нелли,

помогает старику Ихменеву простить дочь [см., напр.: 5; 12; 15 и др.]. Однако факт непрощения отца исследователи никак не могут «простить» маленькой Нелли. В.Н. Захаров, хоть, по сравнению с Назировым, и гораздо более мягок в высказываниях, но тоже видит здесь некую вину самой девочки: «Старик Смит не простил дочь. Нелли не прощает своего отца, князя Валковского, и это сознается ею нехристианским поступком» [5, с. 199]. «Непрощение губит, прощение примиряет и спасает. В торжестве этой христианской истины легко убедиться читателю романа» [5, с. 199], — к этому выводу приходит ученый. На наш взгляд, однако, эта мысль слишком очевидна и проста для художественного мира Ф.М. Достоевского. Е.Ф. Острых же вообще считает, что сам «Достоевский жертвует Нелли ради спасения Натальи Ихменевой» [15, с. 269], с чем, конечно, никак нельзя согласиться: Достоевский никогда никем не жертвует — это в принципе противоречит его мировоззрению. Некоторые ученые, возможно справедливо, видят в Нелли предвестие взрослых героинь из пятикнижия Достоевского, но совершенно неоправданно предъявляют к ней «взрослые» требования: «Юную Нелли роднят с Катериной Ивановной ("Преступление и наказание") и Настасьей Филипповной ("Идиот") не только гордость, благородство характера, но также и неумение прощать, своеобразный "эгоизм страдания"» [2, с. 184].

Действительно, Нелли умирает непримиренной, не простив отца: «Скажи ему, — просит она перед смертью Ивана Петровича, — что я умерла, а *его* не простила. Скажи ему тоже, что я Евангелие недавно читала. Там сказано: прощайте всем врагам своим. Ну, так я это читала, а *его* все-таки не простила, потому что когда мамаша умирала и еще могла говорить, то последнее, что она сказала, было: *«Проклинаю его»* (курсив авт.), ну так и я *его* проклинаю, не за себя, а за мамашу проклинаю…» [4, с. 441]. Но должна ли Нелли прощать князя? Противоречит ли эта непримиренность ребенка христианской морали? Почему непримиренную Нелли Достоевский окружает совершенно

«райскими» декорациями? На эти вопросы мы попробуем ответить в настоящей статье.

Исследователи уже обращали внимание на символику эпилога романа «Униженные и оскорбленные». Т.А. Касаткина отмечает преображение пространства города в сад, что образует символику рая [8]. Действительно, только в эпилоге читатель узнает, что в доме Ихменевых, оказывается, был сад, тогда как в течение всего романа о нем не упоминалось. Сад вдруг «возник» после того, как Наташа вернулась к родителям и старик Ихменев простил дочь. В этом саду и проходят последние дни умирающей Нелли: «Этот садик принадлежит к дому; он шагов в двадцать пять длиною и столько же в ширину и весь зарос зеленью. В нем три высоких старых, раскидистых дерева, несколько молодых березок, несколько кустов сирени, жимолости, есть уголок малинника, две грядки с клубникой и две узенькие извилистые дорожки, вдоль и поперек садика. <…> Главное же в том, что Нелли полюбила этот садик, и ее часто вывозят в креслах на садовую дорожку» [4, с. 425]. Образ сада в искусстве и, в том числе, в литературе является устойчивым символом рая, что практически не вызывает сомнений у исследователей. «Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [11, с. 11], – отмечает Д.С. Лихачев. Венгерский литературовед З. Хайнади также обращается к раскрытию этой символики: «Функция райского сада как архетипического топоса заключается в том, чтобы объяснить переход человека из эпохи первоначальной безгрешности и счастливой безответственности в состояние ответственности и свободного принятия собственной судьбы» [16]. Подтверждает «райскую символику» и календарь романа: действие эпилога происходит в пасхальные дни, в дни ликования всей природы о воскресшем Спасителе. В романе указаны точные календарные даты: все последние события романа (не считая эпилога) совершаются на Страстной седмице: в Страстную пятницу происходит встреча двух соперниц —

Наташи и Кати, в Великую субботу утром уезжает Алеша, днем к Наташе приходит князь Валковский с предложением денежной помощи и покровительства развратного старичка графа N, и тогда же вечером, в Великую субботу, накануне Пасхи, Наташа возвращается в родной дом (подробнее об этом см.: [9]). После сюжета прощения Ихменевым дочери, ее возвращения и примирения действие романа переносится в сад (то есть рай), где много цветов и где герои, можно сказать, утопают в гармонии всеобщей любви и заботы друг о друге, даже пьяница и нечистый на руку Маслобоев является в этот сад с цветами для Нелли.

В этот сад-рай попадает и непримиренная Нелли: «Она знала все, но не пошла к князю и умерла непримиренная» [4, с. 442]. Непримиренность Нелли и соотнесение этой непримиренности с райскими картинами, которыми она окружена, — вопрос, на наш взгляд, намеренно поставленный Достоевским в конце романа и требующий дальнейшего разрешения. Однако если обратиться к евангельскому тексту, на который ссылается Нелли, то как раз никакой парадоксальности здесь нет. Что и кому сказано о прощении? Заповедь о любви к врагам содержится в Нагорной проповеди: «Любите врагов своих, благословляйте проклинающих вас…» (Мф. 5:14). Вся Нагорная проповедь построена по контрасту: вначале Спаситель говорит: «Вы слышали, что сказано древним…» (Мф. 5:21), затем: «А Я говорю вам…» (Мф. 5:22), так как в самом начале Нагорной проповеди Спаситель поясняет: «Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков; не нарушить пришел Я, но исполнить» (Мф. 5:17). Приставка «ис-» имела в старославянском языке значение приставки «на-», то есть речь идет о наполнении ветхозаветного закона новым смыслом. Таким образом, заповедь о любви к врагам обращена к лицам, знакомым с ветхозаветным текстом, к тем, кто ранее жил по принципу: «Вы слышали, что сказано: «люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего» (Мф. 5:43), и только потом услышал: «Любите врагов своих, благословляйте проклинающих вас…» (Мф. 5:44). То есть человек, знакомый с ветхозаветной моралью,

должен был быть подготовлен к тому, чтобы «вместить» теперь эту заповедь. Нагорная проповедь обращена к взрослым людям, имеющим жизненный опыт и могущим переосмыслить свои ценности, она и направлена на переоценку ценностей. Иное — о детях. О них сказано совершенно безапелляционно: «Пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие» (Мф. 10:14). Для детей нет никаких *условий* входа в Небесное Царство, оно им принадлежит, по слову Божьему. Непростившая Нелли, эта, как называет ее Назиров, «Неточка Незванова, прошедшая через каторгу» [13, с. 26], достойна любви и райского блаженства без каких-либо условий — никаких подвигов прощения и «благословения врагов» от нее не требуется.

Тем более важно осмыслить, *кого* именно не прощает Нелли. Возможно, неспроста, говоря о князе Валковском, Нелли не называет его ни отцом, ни по имени, а использует местоимение «он», выделенное Достоевским в тексте курсивом. В народе, как известно, долго был распространен языческий пережиток словесной магии: боясь привлечь нечистую силу, люди называли дьявола «он» — вот таким же образом Нелли и называет князя Валковского, конечно, не дьявола, но человека, уже вполне уподобившегося ему. Примечательно, что Р.Г. Назиров, упрекавший Нелли в том, что она не возблагодарила Бога «за ниспосланное страдание», считает князя Валковского «персонификацией зла» [13, с. 30]. Абсолютным злом, действующим в романе в человеческом облике, называет князя и К.В. Мочульский; более того, ученый вообще считает, что благоденствие князя в романе означает «полное торжество зла» [12, с. 324]. Мочульский видит в князе Валковском предвестника иного «демонического» образа — Николая Ставрогина — и указывает на их портретное сходство: «Лица обоих красивые, но отталкивающие маски» [12, с. 324]. Демоничность образа Валковского отмечает и В.Н. Захаров: «он — предтеча поздних типов Достоевского: подпольного парадоксалиста, Свидригайлова и Ставрогина <...> Он атеист и антихристианин,

его демон — деньги» [5, с. 198]. В идеологии князя можно также увидеть его сходство и с Лужиным — еще одним абсолютно «безнадежным» героем Достоевского. Со знаменитым монологом Лужина о «целом кафтане» перекликаются слова князя: «Люби самого себя — вот одно правило, которое я признаю. Жизнь — коммерческая сделка» [4, с. 365]. Сходство же князя Валковского со Ставрогиным на онтологическом уровне подтверждает и его отсутствие в эпилоге романа. Когда пространство дома Ихменевых превращается в сад-рай, «персонифицированное зло» там появиться уже не может. Хоть герои и помнят о князе, но князя больше нет в преображенном пространстве художественного текста Достоевского.

Согласно христианской онтологической картине мира, зло не имеет самостоятельной природы, а является лишь отсутствием добра. В своем окончательном развитии зло превращается в ничто, в пустоту. Вопрос о природе зла, в частности, неоднократно осмысливал свт. Григорий Нисский (византийский богослов IV в.). Согласно его космологической концепции, «только одно добро имеет самостоятельное и ни от чего независимое бытие, потому что оно ни от чего не произошло, но самобытно существует от вечности в Боге. <…> Что касается зла, то оно <…> не обладает самостоятельной субстанцией, а следовательно, и бытием, потому что оно, будучи делом свободной воли человека, представляет собой временное явление. <…> Поэтому зло не имеет бытия как особое самостоятельное явление, обладающее способностью существовать одновременно и рядом с добром, как его противоположность. <…> Зло является исключительно только отрицанием добра и может быть противополагаемо последнему лишь единственно как несуществующее существующему» [14, с. 507-508]. «По совершенном устранении зла из всех существ во всех снова воссияет боговидная красота, по образу которой были мы созданы в начале» [3], — убежден святитель. В художественном творчестве Достоевского подтверждается эта святоотеческая мысль об уничтожении зла, о превращении зла в

«ничто». Так, неоднократно философы, обращавшиеся к образу Ставрогина, отмечали «мертвенность» этого героя: по наблюдению Вяч. Иванова, «он нужен злым силам своею личиною, — нужен, как сосуд их воли и проявитель их действия; своей же воли уже вовсе не имеет» [6, с. 511]. Св. прп. Иустин Попович, считая Ставрогина «самой ужасной личностью в мировой литературе», утверждал, что его «человеческое существо растворяется в небытии» [7, с. 78]. Так же, как и Ставрогин, «в небытии» растворяется и Валковский, хотя он не совершает суицида и внешне даже благоденствует, но в райском пространстве сада-эпилога его нет и не может быть. «Торжество зла», которое видит в романе К.В. Мочульский, мнимое: в эпилоге его (этого зла) нет, оно исчезает, растворяется в небытии.

Интересно в этой связи и наблюдение М.С. Альтмана о сравнении князя Валковского с волком (он отмечает, что в рукописях Достоевского встречается вариант написания его фамилии — «Волковский»). Выявляя пушкинскую рецепцию в «Униженных и оскорбленных», Альтман отмечает «волчьи» черты как Минского («Станционный смотритель»), так и князя: «…когда Дуня колебалась, сесть ли ей в кибитку с гусаром, отец ее сам подтолкнул своими словами: "Чего же ты боишься? Его высокоблагородие не волк, и тебя не съест". Позже, когда смотритель отправляется за Дуней в Петербург с мыслью вернуть "свою заблудшую овечку", он, очевидно, переменил свое мнение и полагает, что "его высокоблагородие" именно в о л к. / И не этому ли "высокоблагородию волку" в повести Пушкина соответствует в романе Достоевского сиятельный волк, князь Валковский? Примечательно, что в рукописях Достоевского мы имеем и Волковский» [1, с. 415]. Очевидно, что если фамилия князя «волчья», то она отсылает к образу волка-оборотня — опять же, нечистой силы.

Таким образом, учитывая святоотеческую традицию понимания зла и символику романа, мы видим, что демонический образ князя Валковского не имеет никаких «шансов» на восстановление, и уж явно это не вина Нелли в том,

что она «не дает ему шансов». Говоря о добродетели прощения, Христос не требует прощать дьявола — более того, в Евангелии и не говорится о прощении «*всех* врагов», как это звучит в переложении Нелли. Если бы пребывания в «райском саду» в эпилоге удостоились бы лишь простившие, а непростившие, непримиренные остались бы в «аду» каменных зданий с темными лестницами, это был бы уже не Достоевский. Достоевский, как и Христос, отверзает для детей двери рая без всяких «условий», не требуя от них никаких подвигов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтман М.С. Блудная дочь (Пушкин и Достоевский) // Slavia, 1937. Т. 14. Вып. 3. С. 405-415.
2. Буданова Н.Ф. Униженные и оскорбленные // Достоевский: сочинения, письма, документы. Словарь-справочник. СПб., Изд-во Пушкинский Дом, 2008. С. 181-185.
3. Григорий Нисский, свт. Собрание творений // [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://svyatye.com/Sviatitel-Grigorii-Nisskii/O-zle/
4. Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 30-ти тт. Т. 3. Л., Наука, 1972. 544 с.
5. Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. М., Индрик, 2013. 456 с.
6. Иванов Вяч. Основной миф в романе Бесы // Ф.М. Достоевский Бесы. «Бесы»: антология русской критики. М., Согласие, 1996. С. 508-513.
7. Иустин (Попович), св. прп. Достоевский о Европе и славянстве. М.-СПб., Сретенский монастырь, 2002. 288 с.
8. Касаткина Т.А. Рай и ад в произведениях Достоевского 1860-х гг. // «Грядите с миром!»: Преподобный Серафим Саровский и духовность русской литературы XIX в. М., 2008. С. 318-343.
9. Карпачева Т.С. Образ сада в эпилоге романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Семантика леса и сада в русской литературе и фольклоре. Сб. научных статей. М., МГПУ, 2017. С. 132-142.

10. Кладова Н.А. Отношения родства в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Ученые записки Петрозаводского университета, 2018, № 1 (170). С. 36-40.
11. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М., Согласие, 1998. 471с.
12. Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., Республика, 1995. 607 с.
13. Назиров Р.Г. Трагедийное начало в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей, Уфа, РИО БашГУ, 2005. С. 21-36.
14. Оксиюк, Макарий, митрополит. Эсхатология св. Григория Нисского. Киев, изд-во им. свт. Льва, папы Римского. 2006. 664 с.
15. Острых Е.Ф. Жертва ради чужого спасения. Христианский мотив в главе «Акулькин муж» из повести Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома» // Творчество Ф.М. Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации. Выпуск XII. Сб. ст. Новокузнецк: НФИ КемГУ; Красноярск, Sitall, 2020. С. 268-273.
16. Хайнади З. Архетипический топос // Литература, 2004, № 29. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402903

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «ИДИОТ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

КИБАЛЬНИК С.А.
Доктор филологических наук
Институт русской литературы РАН

Роман Достоевского «Идиот» не вызвал в русской литературе такой череды «отражений», какую породили «Преступление и наказание» и «Бесы». В то же время в число таких «отражений» входят такие шедевры русской литературы конца XIX – XX веков, как роман Л.Н.Толстого «Воскресение» и повесть А.П.Чехова «Степь», «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова и «Доктор Живаго» Б.Н.Пастернака, роман Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» и некоторые произведения современной литературы.

Отдельные исследователи усматривают следы влияния романа Достоевского «Идиот» в романе Толстого «Анна Каренина».[1] Однако совершенно бесспорно, что в своем

[1]*Курлядская Г.* Л.Н.Толстой и Ф.М.Достоевский (Проблема метода и мировоззрения писателей). Тула: Приокское книжное издательство, 1986. С. 204-242; *Бялый Г. А.* «Вечные» темы у Достоевского и Л. Толстого («Идиот» и «Анна Каренина») // Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л.: ЛГУ, 1973. С. 54—67; Воловинская М. В. 1/ «Анна Каренина» и «Идиот» в зеркале римейка // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Пермь, 2003. 2. С. 44—50; 2/ Воловинская М. В. О соотношении родовых начал в романах «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Идиот» Ф. М. Достоевского // Типология литературного процесса. Пермь, 1990. С. 76—90; 3/ Воловинская М. В. Портрет в сюжетах романов «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Идиот» Ф. М. Достоевского // Типология литературного процесса. Пермь, 1988. С. 91 – 98; 4/ *Воловинская М. В.* Человек и мир в романах «Война и мир» Л. Н. Толстого и «Идиот» Ф. М. Достоевского // Текст и контекст: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. М., 2007. Вып. 2. С. 75—79; *Лозовская Е. Л.* «Идиот» Достоевского и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого: (Из наблюдений над художественным методом) // Вопросы истории и теории литературы. Челябинск, 1973. С. 50—69; *Суркова Ж. Л.* «Идиот» и «Анна Каренина»: к проблеме художественных созвучий // Роман Достоевского «Идиот»: Раздумья, проблемы. Межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1999. С. 98 – 109; *Холодова Г. М.* Анна Каренина и Настасья

последнем романе «Воскресение» Толстой фактически переписал сюжетную линию Мышкина, Тоцкого и Настасьи Филипповны. Тем самым он как бы ответил Достоевскому – уже после его смерти – на скрытое послание к нему в образе князя Мышкина, выразившееся в том, что тот носит имя Льва Николаевича, а также в ряде интертекстуальных отсылок к рассказу «Люцерн» и, возможно, к роману «Война и мир».

Как отмечает Н. Перлина, в романе «Воскресение» «содержится сюжетное зерно, развитие главной темы и указание на счастливое – трагическое разрешение толстовского сюжета»: «Сюжетные ситуации "Воскресения" повторяют сюжетно-композиционные ходы «Идиота», но со счастливым исходом: Симонсон – Катюша – Нехлюдов; Рогожин – Настасья Филипповна – Мышкин», «Мышкин хочет любить Настасью жертвенной любовью, а братской – Аглаю и тем обеих губит, в то время как Катюша, уходя с Симонсоном, делает счастливым одного и освобождает другого». [1]

Таким образом «в сюжете "Воскресения" повторяются все важнейшие моменты эмоционального, интеллектуального и душевного самопроявления Мышкина, но каждый раз в действиях Нехлюдова обнаруживается существенная поправка поступков Мышкина. Нехлюдов, взявшийся вначале быть посредником во многих делах заключенных, постепенно сводит все к заботам о Катюше, но, помогая ей, этим и оказывает помощь другим. Мышкин пытается воздействовать на всех, учить все общество, т. е., не будучи социалистом, оказывается к ним ближе, чем Нехлюдов, который упускает вопросы общественного устройства из своих бесед с революционерами и общается с людьми, но не с представителями партии». [2]

Филипповна (типологические сходства и различия) // Традиции и новаторство в русской литературе XIX века. Горький, 1983. С. 76—82.

[1] См.: *Перлина Н.* Лев Николаевич Нехлюдов – Мышкин, или Когда придет Воскресение // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб.: «Акрополь», 1996. С. 121, 122.

[2] Там же. С. 123 – 124.

Рассказ Чехова «Загадочная натура» (1883), по характеристике Н.В.Живолуповой, «это юмористический рассказ, полностью ориентированный на творчество Достоевского и откровено упрощающий смысловые сюжетные ходы “Идиота” (и других произведений Достоевского), что дает мощный комический эффект».[1] По-настоящему роман Достоевского отозвался у Чехова в повести «Моя жизнь» (1896): «герой “Моей жизни” Мисаил подобен Идиоту по особым качествам его геройности и способу существования в мире (в финале рассказа это похоже на “монастырь в миру”. Как частный человек (к этому состоянию он стремится) он тоже идиот (“дурачком” его считает в начале рассказа весь город), но к концу происходит чудо – как Мышкин “излечил” души жителей швейцарской деревни – сначала детей, а потом взрослых – от зла (история Мари), так и Мисаил изменяет нравы города». [2]

Два эпиграфа из романа «Идиот» предпосланы пьесе А.А.Блока «Незнакомка». По характеристике Т.Елшиной, «если ограничиться внешними наблюдениями, то можно сказать, что Незнакомка – двойник Настасьи Филипповны. Однако блоковской героине присущи качества, вовсе не знакомые героине Достоевского…». [3] «Философская нагрузка образов Незнакомки и Настасьи Филипповны сходна»: наверное, блоковская героиня тоже «пришла, чтобы вернуть людям образ утраченной красоты. Ее красота оказалась опровергнутой». [4] Таким образом, в пьесе Блока, по-видимому, имеет место своего рода полемическая интерпретация образа героини романа Достоевского.

---

[1] *Живолупова Н.В.* Достоевский и Чехов: аспекты архитектоники и поэтики. Нижний Новгород: Дятловы Горы, 2017. С. 8.

[2] Там же. С. 15. Об отражениях романа Достоевского «Идиот» у Чехова см. также: *Димитров Л.* Подросток читает «Идиота», или Чехов на большой дороге к драме // Драма и театр. 2012. № 8. С. 57—69.

[3] *Елшина Т.* А.Блок и Ф.Достоевский (“Незнакомая” Настасья Филипповна) // Русский культурный ренессанс (Исследование проблемы гуманизма в контексте литературы XX века). Кострома: 1999. С. 87.

[4] Там же. С. 94.

Мотивы картина Гольбейна «Мертвый Христос» и одновременно романа «Идиот» варьируются в стихотворении Ф.К.Сологуба «В день воскресения Христова» (1905): «И у Достоевского, и у Сологуба герои выражают свой личный страх смерти и жажду воскресения через переживание и осознание смерти Христа, которую они словно отделяют от Воскресеения – как бы смерть без Воскресения – до Воскресения». [1] Разумеется, значим был этот роман Достоевского – особенно решение темы красоты в нем – для творчества других писателей-символистов. [2]

Своего рода «палимпсест линии "Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин"» представляет собой роман Гайто Газданова "Призрак Александра Вольфа" (<1946-1947>). При этом «герою-рассказчику этого газдановского романа, также страдающему внутренним раздвоением, а отличие от Мышкина, все же удается предотвратить попытку Вольфа убить» героиню. Газданов сохраняет и некоторые черты атмосферы произведений Достоевского». [3] Особенно явно это проявляется в том, как инструментован в романе образ Елены Николаевны: «…ее отличие от других женщин заключалось в том, что она вызывала крайнее и изнурительное напряжение всех сил, и душевных, и физических, - в смутном ощущении того, что близость с ней требует какого-то безвратно-разрушительного усилия…" (III, 58); " – Вслепую? Я думаю, что так интереснее. Вообще все"». [4] В то же время в образе Вольфа недвусмысленно разоблачается

[1] См. о нем: *Пантелей И.* 1/ «Мертвый Христос» у Ф. М. Достоевского и Ф. Сологуба // Новая Европа. 1996. № 9. С. 73 – 80; 2/ «Мертвый Христос» в творчестве Достоевского и Ф. Сологуба // Достоевский и современность. Материалы X Международных «Старорусских чтений» 1995 г. Старая Русса, 1996. С. 101 – 105.

[2] *Белякова Е. Н.* Феномен красоты как значимый мотив романа Ф. М. Достоевского «Идиот» в контексте философско-эстетических идей Вл. Соловьёва // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. Т. 21. № 3. С. 81—85.

[3] *Кибальник С.А.* Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской культуре. СПб.: ИД «Петрополис», 2011. С. 197.

[4] *Газданов Гайто.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Эллис лак, 2009. Т. 3. С. 58, 76.

философия человекобожества: «В этих нескольких секундах нравственного прекращения чьей-то жизни заключалась идея невероятного, почти нечеловеческого могущества». [1] Отдельные мотивы «Идиота» отмечались также в романе Гайто Газданова «Возвращение Будды».[2]

Внешнее сюжетное сходство романов «Доктор Живаго» (1957) и «Идиот», по мнению О.Седаковой, «очевидно: явление "неотмирного", "блаженного" героя - Юрия Живаго, князя Мышкина в подчеркнуто, по-газетному современной реальности; его вовлеченность в странный роман с двумя женщинами, "чистой" - Тоня, Аглая, и "роковой", "падшей" - Лариса Федоровна, Настасья Филипповна, по отношению ко второй герой пытается исполнить роль спасителя (у Пастернака два прообраза: Магдалина и Христос, царская дочь и св. Георгий) и в конце концов губит ее и гибнет сам; фигура соблазнителя-покровителя – Комаровский, Тоцкий; тема благородства, аристократизма в князе Мышкине, "рыцаре бедном"…». [3] С точки зрения исследовательницы, общий замысел двух романов «можно – очень приблизительно – определить так: явление подлинного христианства (иначе: "святой души", "Божьего человека", человека, похожего на Христа) в современном обществе – епифания. Сами названия двух романов уже ясно говорят, о каком образе святости пойдет речь: "Идиот" – "Доктор Живаго". Болезнь, убожество, глупость (компоненты значения «идиот»; мы оставляем в стороне этимологию) – и здоровье, и больше, чем здоровье: целительство и разум, даже ученость».[4] При этом, разумеется, Пастернак существенным образом

[1] Там же. С. 313.

[2] *Боярский В.А.* «Возвращение идиота: «Идиот» Ф.М.Достоевского и «Возвращение Будды» Г.Газданова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013 № 5 (25). С. 61 - 74; 2/ Боярский В. А. Возвращение идиота: Газданов и Достоевский. Статья вторая // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 57—64.

[3] *Седакова О.* «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа — «Идиот» и «Доктор Живаго» // Континент. 2002. № 2. С. 376.

[4] Там же. С. 382.

трансформирует сюжетно-мотивный комплекс романа Достоевского: «В образе Лары – новой Настасьи Филипповны – сопротивление Пастернака Достоевскому особенно очевидно. Болезнь мира не смертельна, это не «болезнь к смерти», он «спит, а не умер» («И как от обоморока ожил»). Святость является как врач, как великий диагност – герой романа. Говоря совсем обобщенно, в святости у Пастернака нет ничего чрезвычайного (постоянные мотивы обычности, обыденности великого), святость (или гениальность, что для Пастернака одно) в природе вещей, в природе жизни, пока она жизнь». [1]

По характеристике А.А.Баранович-Поливановой, сюжет «Доктора Живаго» «строится в основном вокруг пяти персонаждей, образующих как бы два подобных пятиугольника: Лара, ее соблазнитель Комаровский, ее муж Антипов – Стрельников, Живаго и Тоня; соответственно в "Идиоте" - Настасья Филипповна и ее соблазнитель Тоцкий, добивающийся ее руки Рогожин, князь Мышкин и Аглая». [2] Исследовательница усматривает «принципиальное сходство между парами персонажей: князем Мышкиным и Рогожиным у Достоевского и Живаго и Стрельниковым у Пастернака, которые как будто одновременно могут восприниматься и как двойники, и как антиподы. Сходство это проявляется на разных уровнях (любовь к одной женщине, первая встреча, происходящая в вагоне поезда, "крестовое" братство Мышкина и Рогожина и «печальное» братство Живаго и Стрельникова, а также многое другое). Эти встречи в вагоне поезда представляются мне сходными и по композиционной линии его "тернистого" пути, по которому ему предстоит пройти в России; для Юрия Андреевича тоже как

[1] Там же. С. 384.

[2] *Баранович-Поливанова А. А.* «Мирами правит жалость…»: К нескольким параллелям в романах «Доктор Живаго» и «Идиот» // Достоевский и мировая культура. СПб., М., 2004. № 20. С. 254.

будто именно с путешествия в Юрятин, куда он так не хотел ехать, начинается его путь испытаний».[1]

Прямо соотнесен с романом Достоевского «Идиот» и роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» (1966 – 1967). По характеристике А.В.Злочевской, «отношения между Мышкиным и Рогожиным, Иешуа и Пилатом развиваются по сходной модели: взаимопонимание в диалогическом общении – *разъединение – единение* после свершившейся катастрофы, когда герои возвращаются к изначально обретенному единству, но уже без возможности вернуться к исходной гармонии. Эта модель характерна для концепции спасения человека диалогическим словом, возрождающим истинное Божественное "Я" в человеке, которую реализуют в своих романах Достоевский, а вслед за ним Булгаков».[2] Впрочем, «князь Мышкин гораздо в большей степени "христоморфен", чем герой Булгакова. "Христоподобие" Иешуа Га-Ноцри – во внешней оболочке образа, аллюзия на Христа здесь возникает скорее благодаря историко-культурному колориту общей ситуации, но мало связано с личностью героя, с нравственнопсихологическим содержанием образа В случае же Мышкина – "христоподобие" сущностно, А Иешуа Га-Ноцри и есть не кто иной, как "вполне прекрасный человек" (28, II, 241) Достоевского в исторических одеждах Христа».[3]

---

[1]Там же. С. 255. См. также: *Камельянова Ф. Ф.* 1/ Вечные идеи и ценности в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (опыт сопоставительного изучения) // Известия Российского гос. педагогического ун-та. Общественные и гуманитарные науки. 2009. № 99. С. 156—160; 2/ Отражение образа Христа в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Молодежь и наука: реальность и будущее. Невинномысск, 2009. Т. 9. С. 149—150; 3/ *Свинцова А. С.* Тема рыцарства в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Достоевский и современность. Материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года Великий Новгород, 2006. С. 315—318.

[2] *Злочевская А. В.* «Идеал Христов» в подтексте образа «прекрасного героя» Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова (князь Мышкин — Иешуа Га-Ноцри) // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С. 214.

[3] Там же. С. 229.

По мнению исследовательницы, «концепция «идеального героя», созданная Достоевским, во многом была унаследована Булгаковым: «Параллель *князь Мышкин - Иешуа Га-Ноцри* проявляет себя на нескольких структурных уровнях: - тематическом – метсюжет о пришествии в мир «положительно прекрасного человека»; - религиозно-философском – концепция «прекрасного героя»; - и, наконец, художественном – реминисцентно-аллюзийный принцип сотворения образов. Обусловлена корреляция оборазов князя Мышкина и Иешуа Га-Ноцри глубинным сродством писателей в рамках художественного течения мистического реализма, а соответственно, и поиском ими своего идеала в сфере философского и мистико-религиозного бытия человеческого духа».

Принципиальное различие между двумя писателями – «в расставляемых ими при решении темы Христа акцентах: для Достоевского первостепенное значение имеет аспект нравственный и религиозно-философский, для Булгакова – креативно-эстетический. Макротекст «Мастера и Маргариты» воссоздает историю сотворения романа об иисусе Христе, а его движение соответствует фазам этого процесса – от «большой антирегиоизной поэмы» (Б.;9) Иванушки Бездомного через роман *мастера* к собственно булгаковской, мистико-трансцендентной версии. Автор “Мастера и Маргариты” создал свою версию “положительно прекрасного” лица, соответствующую мироощущению человека XX века, пережившего кровавые катаклизмы и имеющего трагический опыт крушения устоев и ценностей, а главное, идеалов прошлого. Знаменательно, что именно на низшей точке линии эволюции образа Христа в светской литературе он обретает черты Богочеловека, - в отличие от образа просто “прекрасного человека” в романе Достоевского».[1]

[1] Там же. С. 231. См. также: *Злочевская А. В.* Концепция образа «прекрасного героя» в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и М. А. Булгакова «Мастер и

В отличие от А.В.Злочевской, А.Мановцев полагал, что «Иешуа и Мышкин доводят милосердие до абсурда и фальши, с той лишь огромной разницей, что Булгаков эту фальшь оправдывал, Достоевский же видел ее последствия». [1]

По мнению Г.Ребель, оба этих героя имеют «общий литературный прототип, чем во многом и объясняются черты их сходства: и князь Мышкин, и Иешуа созданы не столько даже по евангельскому, сколько по ренессансному образцу. "Бесконечное очарование", которым Иисус привлекал учеников и последователей, чистая человечность, отрешенная от плоти и корысти, искренность и простодушие, открытость и милосердие при безоглядной устремленности к идеалу и вере в личную причастность Отцу – таков ранний, галилейский, Иисус Ренана, таков князь Мышкин, таков Иешуа». [2]

Как полагает исследовательница, «сцена допроса утверждает не царственное величие и недоступность Иешуа земному суду, а неотразимость его личного обаяния – т. е. именно то, на чем настаивает как на главном источнике влияния иисуса на окружающих Э.Ренан, то, что положено было Достоевским в основу образа князя Мышкина. Явление Мышкина у Епанчиных тоже опрокидывает ожидания, тоже обставлено множеством смягчающих и утепляющих ремарок: он высказывался щедро, самозабвенно и страстно, "очень скоро и дверчиво одушевлялся", "с жаром настаивал", по-детски мгновенно переключался с одного на другое, по-взрослому увлекался воспоминаниями – и говорил притчами, и изумил слушательниц…».[3] Г.Ребель полагает, что «Иешуа, как и Мышкин, "заговаривает" своего собеседника, который поначалу

Маргарита» // Художественная антропология: Теоретические и историко-литературные аспекты. М., 2011. С. 219—227.

[1] *Мановцев А.* Свет и соблазн // Роман Ф.М.Достоевского «Идиот». Современное состояние изучения. М., 2001. С. 285.

[2] *Ребель Г.* «Что есть истина»: Истоки и смысл образа Иешуа Га-Ноцри в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: «Наука», 2010. С. 248-249.

[3] Там же. С. 250.

относится к нему даже не скептически, как Епанчины и их камердинер к князю, а враждебно, презрительно и совершенно не склонен слушать сторонние речи, желая лишь получить ответы на поставленные обвинением вопросы. Но, так же как Мышкин, и в гораздо более безнадежном случае, Иешуа переламывает ситуацию и заставляет себя слушать и слышать. В сцене допроса есть свой потрясенный "камердинер" – секретарь, который перестает записывать и исподтишка бросает удивленные и испуганные взгляды на прокуратора…». [1]

Различные преломления образа князя Мышкина представлены также в произведениях русской литературы конца XX века: в романах В.Короткевича и Ч.Айтматова, в повести Ф.Н. Горенштейна «Ступени» (1979). [2] Не теряет своей актуальности роман Достоевского и в современной культуре. [3]

---

[1] Там же. С. 251. См. также: *Дворкин А.* Булгаков и Достоевский: некоторые соображения о генезисе образа Иешуа Га-Ноцри из «Мастера и Маргариты» // Альфа и омега. 2007. № 3. С. 331—339;

[2] См.: *Крикливец Е. В.* «Положительно прекрасный» герой в эпоху экзистенциального кризиса (на примере романов Ф. Достоевского, В. Короткевича, Ч. Айтматова) // Искусство и культура. 2015. № 3 (19). С. 77—82; *Чудова О. И.* 1/ Идеи и образы романа Ф. М. Достоевского «Идиот» в повести Ф. Горенштейна «Ступени» // Пограничные процессы в литературе и культуре. Пермь, 2009. С. 38—40; 2/ Образ князя Мышкина в художественном восприятии Ф. Горенштейна // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. Великий Новгород, 2010. С. 325—337;

[3] См.: *Дубеник Е. А.* Классика в контексте сетературы: «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Идиот» Ф. Михайлова: опыт сопоставительного анализа // Филологические штудии. 2010. № 13. С. 84—90; *Пантин В. И.; Столярова Т.* Ф. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» и наше время: две грани восприятия // Пантин В. И.; Столярова Т. Ф. Вырождение или возрождение?: Философское эссе о современной культуре и о творчестве Достоевского, Толкина, Ортеги-и-Гассета. М., 2006. С. 109—160; *Физиков В. М.* Трагедия князя Мышкина в судьбе и творчестве современного поэта и мыслителя Олега Чертова // Достоевский в смене эпох и поколений. Омск, 2011. С. 206—213.

ФОРМУЛА ЖЕНСКОЙ СУДЬБЫ В ДРАМЕ Э.РАДЗИНСКОГО «СТАРАЯ АКТРИСА НА РОЛЬ ЖЕНЫ ДОСТОЕВСКОГО»

КИСЛОВА Л.С.
Кандидат филологических наук, доцент
Тюменский государственный университет

ВЕТОШКИНА М.А.
Тюменский государственный университет

«Театральный» цикл пьес Э. Радзинского создавался на основе драматургического цикла для актерского бенефиса, включающего изначально пьесы: «Чуть-чуть о женщине», «Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Убьем мужчину?.. («Я стою у ресторана…»)». Впоследствии цикл пьес для актерского бенефиса трансформировался в цикл «Театр в театре…». Помимо названных произведений, в «театральный» цикл вошли драмы «Снимается кино…» и «Наш Декамерон (О том, как на чужой стороне поставили пьесу Ионеско с участием нашей девушки)». «Театральный» цикл с Э. Радзинского – это достаточно условное объединение разножанровых произведений, так или иначе посвященных театру, связанных комплексом сквозных антитетичных мотивов («жертва» – «палач», «жизнь» – «смерть», «любовь» – «ненависть») и даже общим типом героя – женщиной играющей.

Первая опубликованная пьеса цикла для актерского бенефиса «Приятная женщина с цветком и окнами на север» (1982) имеет двухчастную композицию. Действие происходит словно в двух параллельных пространствах: за кулисами (диалоги Актрисы и Гримерши) и собственно на сцене (история Аэлиты). Аэлита – героиня пьесы – натура цельная, ее судьба достаточно драматична, а различные трагикомические ситуации, в которых оказывается Аэлита, лишь усиливают органику этого образа. Героиня в финале пьесы лишается рассудка, ее любовь по-прежнему остается невостребованной, и Аэлита отправляется за Инспектором-пришельцем в другую

счастливую реальность, страну грез – туда, где сбываются даже самые несбыточные мечты. Эта другая реальность ближе и понятнее Аэлите, живущей фантазиями о любви, нежели мир, в котором существует героиня Э. Радзинского. Новогодние праздники лишь усиливают ее одиночество. Она наивно верит в то, что в канун Нового года обретет любовь своей жизни. И действительно, именно в это время происходят все роковые встречи героини: в новогодней поздравительной бригаде она встречает Апокина (своего бывшего возлюбленного); перед Новым годом знакомится с «генералом-ученым» Василием Скамейкиным. В новогоднюю ночь в квартире героини появляется недавно освободившийся «плохонький» Федя – агент мошенника Скамейкина. Таким образом, мечты Аэлиты на самом деле сбываются, и она действительно имеет все шансы начать новую жизнь. Но эта жизнь оказывается лишь блефом, обманом, цепью трагических совпадений. Аэлита пытается вырваться из ловушки пустых надежд, но сделать ей это так и не удается. Однако Аэлита одинока, она предана единственному живому существу, которое никогда не изменит ей, – комнатному цветку герани: «ОНА.<...> И тогда я взяла цветок. И полюбила… И цветок меня…» [4: с. 457]. Аэлита живет в постоянном ожидании предательства, но при этом способна безгранично доверять окружающим. И тем не менее, имея безусловные шансы выжить и сохранить веру в людей, она все-таки несчастна, и ее монолог о любви звучит достаточно обреченно: «ОНА.<...> Я всегда жалею… А потом уже люблю…А потом люблю, пока люблю… Это счастье – любить <...> Я просто хочу любить. Хочу любить, и все. У меня пересыхают губы от этой жажды любить, пришелец…» [4: с. 458]. Умение любить – единственный талант Аэлиты, ее «основной инстинкт»: «ОНА. <...> Как хорошо любить… Если у вас есть какие-то любимые вещи… или любимые люди… Вы только мне намекните, и я их тотчас – всех – немедленно полюблю. Меня хватит! Во мне горы любви! Я буду любить ваших сестер, братьев, вашу прабабушку, вашу шляпу… Если у

вас в доме собака, крокодил, кролик, сенокосилка, хомячок, ручка от двери – я всех их полюблю… Только не бойтесь моей любви, ладно?» [4: с. 458].

Пьеса Э. Радзинского «Приятная женщина с цветком и окнами на север» явлена как новогодняя история наоборот. Праздник становится для нее вовсе не началом нового, счастливого этапа в жизни, а очередным испытанием, что противоречит любому мелодраматическому сюжету. Аэлита – *другая* женщина, странная, противоречивая, она похожа на знаменитую актрису и постоянно живет в мире иллюзий, в собственном параллельном пространстве. Она ничего не боится, никому не мстит и, безусловно, явлена как идеальная женщина.

Связь этой пьесы с другими – «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Я стою у ресторана…» и «Чуть-чуть о женщине», очевидно, придает тексту Э. Радзинского новые коннотации. Роль Аэлиты на самом деле может рассматриваться лишь как одна из ролей героини пьесы «Я стою у ресторана…» – Нины. Нина – сквозная героиня драматургии Э. Радзинского. Впервые она появляется в образе Актрисы, играющей именно «дурищу Аэлиту» в пьесе «Приятная женщина с цветком и окнами на север», а роль Старой актрисы в драме «Старая актриса на роль жены Достоевского» – ее последняя роль в театре. Главная героиня драмы «Она в отсутствие любви и смерти» может рассматриваться как еще одна из ролей Нины, а сама пьеса, включенная автором в раздел «Театр про любовь…» и косвенно принадлежащая «театральному» циклу, словно воплощает эпизод из реальной жизни Нины. Лабиринт, в котором заблудилась другая героиня Э. Радзинского – Старая актриса («Старая актриса на роль жены Достоевского» (1983)) – ее собственная жизнь. Она живет, бессознательно, подчиняясь определенным обстоятельствам и сложившимся стереотипам. Социальная драма Старой актрисы постепенно превращается в драму экзистенциальную. Но происходит удивительная встреча с режиссером Федей – человеком из иной реальности. Эта

встреча символизирует потерянное или незамеченное счастье и способствует пробуждению давно забытых чувств: «Г О Л О С. Какой, однако, пасьянс получился? Ты – Актриса, ты любишь Федю, ты принесла с собой роман «Игрок», тот самый мистический роман, о котором я мучительно философствовал все это время! Боже, я сейчас сообразил, почему не разодрал тебя в клочья, почему позволил надругаться над моей комнатой. *(Шепчет.)* Я тебя предчувствовал, старуха!.. Я все важное всегда предчувствую… Однажды я… то есть он, Достоевский Федя… так написал об этом: ’’ Я в каком-то ожидании чего-то… Я как будто болен теперь. И кажется, со мною должно случиться что-то очень решительное – может быть, тихое, может быть, грозное. Во всяком случае – неизбежное’’» [5].

Героиня Э.Радзинского стремится освободиться от бесконечных условностей и наконец покинуть проклятый лабиринт, поскольку мир, в котором она существует, отныне представляется ей узким и ограниченным. Старая актриса осознает, что предназначена для другой жизни, и ей необходимо изменить существующий порядок вещей, вернуться во времена своей юности: «Та … “вечно юная” умерла вместе со своим знаменитым голосом и псевдонимом. И со своим временем» [5].

Именно это смутное предчувствие иной судьбы сближает двух героинь драматургии Э. Радзинского: Старую актрису и Аэлиту, каждая из которых начинает новый виток жизни. Режиссер Федя озвучивает все то, в чем Старая актриса не решается признаться даже самой себе, и в результате героиня воспринимает его как человека, чувствующего ее на глубинном, внутреннем уровне. Очарованная Федей, она начинает верить, что этот человек наконец поможет ей обрести душевное равновесие, однако при этом она неосознанно боится утратить привычную картину мира. Героиня существует словно в удивительном иллюзорном мире, где не имеет власти будущее и абсолютно не значимо истинное лицо, поскольку появляется

возможность выбрать любой образ: «Во время болезни я придумала начало: Анна Григорьевна, старая, со свечой стоит перед конторкой... Она одна в доме... перед нею лежат ее записи... И этот ворох бумаги есть (*горько*) вся ее жизнь. (*Открывает книгу* ‘’Воспоминания Анны Григорьевы’’ и начинает читать)» [5].

Старая актриса одинока, даже отчуждена от окружающего мира, она по-своему бунтует против потребительского отношения к себе и страдает синдромом «непрожитой жизни». Героиня демонстрирует окружающим маски, шаблоны, стереотипы определенного поведения, и лишь оставаясь в одиночестве, позволяет себе обнаружить истинные чувства. Таким образом, мотив отчуждения в пьесе Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» сопрягается с мотивом игры. «В развитии действия также важны два плана: события розыгрыша, театрализации реальности, и события вхождения в роль, в воображаемую реальность. Третий план сюжета составляет событие, которое нужно воспроизвести в современной реальности, – история отношений Достоевского и его жены, зафиксированная в их дневниках и в романе «Игрок». Возникает образ многослойной реальности, существующей в сознании людей: эмпирическая реальность столь же мистифицируется сознанием, сколь и реальность прошлого. Реальность прошлого, исчезнувшая реальность, зафиксирована в текстах, но она реанимируется в театральном разыгрывании» [7: с. 202].

Вынужденная игра Старой актрисы, не что иное, как защитная реакция, попытка прожить жизнь другого человека. Добрая и отзывчивая по природе Аэлита традиционно пытается начать все заново и избавиться от иллюзий. Две жизни одной героини представлены в двух пьесах Э. Радзинского. Старая актриса, перевоплотившись в Аэлиту, демонстрирует иной сценарий своей жизни, но финал в обоих текстах совершенно идентичен. При этом Старая актриса – абсолютный антипод Аэлиты. Два сценария, две судьбы одной героини, на самом

деле, лишь две роли одной Актрисы: «Существует Она, которую я называю Прекрасная женщина. Ее главный талант – любовь. Она страдает, умирает от любви… чтобы воскреснуть и начать все вновь. Ее называют безумной, но счастье, которое она испытывает, никогда не дается разумным» [3: с. 24]. Классическая развязка с неожиданным появлением Инспектора-пришельца («Приятная женщина с цветком и окнами на север»), Клоуна («Чуть-чуть о женщине»), Неизвестных («Старая актриса на роль жены Достоевского»), безусловно, органична и оправдана. И только в пьесе «Я стою у ресторана…» Фортинбрас так и не приходит, но это не имеет никакого значения, ибо ожидание Фортинбраса значительно важнее его присутствия. Вечный поединок между мужчиной и женщиной – поединок между Актером и Актрисой, поскольку лицедейству свойствен дух состязания. И в противостоянии героев в драматургическом цикле Э. Радзинского не может быть победителей, оно завершается не победой одного, а поражением двоих. Героини Э. Радзинского, подменяя одну жизненную схему другой, стремятся выстроить собственную модель мира, воссоздать некую гармоничную вселенную, жизнь в которой должна развиваться по особым, незыблемым правилам. Но Аэлита и Старая актриса, устанавливая свои правила, тем не менее последовательно их нарушают. Игровое поведение персонажей драматургии Э. Радзинского обусловливает концептуально доминантную роль мотива игры в пьесах «Приятная женщина с цветком и окнами на север» и «Старая актриса на роль жены Достоевского», а герои этих пьес Он и Она (Актер и Актриса), вновь перевоплощаясь, существуют в «предлагаемых обстоятельствах» и экспериментируют с судьбой. Пьесы драматургического цикла для актерского бенефиса: «Приятная женщина с цветком и окнами на север», «Старая актриса на роль жены Достоевского», «Я стою у ресторана…», «Чуть-чуть о женщине» так или иначе посвящены театру и, безусловно, актерам: «И вот я осмелился попытаться писать бенефисные

пьесы. Пьесы эти в основном для актрис, потому что именно над ними время творит самую беспощадную расправу. И все эти пьесы были о любви» [3: с. 24].

Любовь и игра в драматургии Э. Радзинского – явления одного порядка, но при этом любовь синонимична безумию, игра же становится аналогом жизни. Прекрасная Женщина (Аэлита, Ирина, Старая актриса, Нина) движется в пространстве, забыв об осторожности и не задумываясь о будущем («А вот она… та, которую любишь, к этому лезвию всем телом стоит. Глупая и нелепая») [6: с. 240]. Она верит, что способна изменить будущее, поскольку игра представляется ей более реальной, нежели действительность: «ОНА. <...> Наверное, реальность ускользает, потому что она мне скучна… Точнее, не так: для меня теперь есть одна реальность: «Лила»! Игра!» [2: с. 564].

Роль Анны Григорьевны Достоевской становится возвращением актрисы в прошлое. «О Н А. Жизнь была как беспредельное поле… освещенное солнцем. И вот теперь оглядываюсь назад — и понимаю: жизнь — это очень узкая полоска… и в тени…» [5]. Читая сценарий, составленный на основе дневника и воспоминаний Анны Григорьевны, Старая актриса словно вновь проживает свою собственную жизнь: «В актрисе удивительным образом, сквозь неспособность вспомнить события недавнего времени (так, старая актриса постоянно забывает номер своей комнаты в доме престарелых), оживает память, которая воссоздает до мелочей десятилетия жизни актрисы: ‘’счастье репетиций’’, многочисленные роли красавиц, поездки, выставки, диспуты в ‘’ветре революции’’, мужья ‘’под номерами’’, сменяющие друг друга. Мастерски используя прием ‘’пьесы в пьесе’’, Радзинский раскрывает драму актрисы, в контексте судьбы Анны Достоевской» [1: с.321]. Любовь Анны Григорьевны к немолодому, больному, отягощенному долгами, страдающему от страсти к игре и другой женщине писателю полностью изменила ее жизнь. И именно через игру режиссер Федя

возвращает актрису к жизни. Для Старой актрисы роль Анны Григорьевны — единственная возможность избавиться от реальности дома престарелых. Она забывает номер своей комнаты в доме престарелых, при этом помнит номер квартиры Достоевского, в которую пришла Анна Григорьевна Сниткина для работы над романом «Игрок». Старая актриса словно растворяется в образе Анны Григорьевны, но при этом ее собственная жизнь представляется ей уже более значимой и соответственно уходит страх старости: «Так открывается разница этики и жизнеотношения прообраза и исполнительницы, но желание сыграть иную судьбу, иное жизнеотношение вызвано тем, что совпали интенции, внутренние устремления, а не их реализация в реальных обстоятельствах» [7: с. 205]. Актриса проживает жизнь Анны Григорьевны, восхищаясь ее великой любовью к Достоевскому, обессмертившей супругу писателя. А для Старой актрисы – это любовь к театру, которая способна вернуть словно бы утраченную жизнь: «ОНА. *(не отвечая).* А в общем, так у меня всегда... Клялись, добивались.. А потом:’’Где занавески?’’ Ха-ха-ха! Я их не любила, но бросали меня - они... Театр -это единственный мужчина, которого бросила я. Ха-ха-ха! Может быть, потому, что он был единственный, кого я любила?..» [5]. После того, как безумный режиссер Федя исчезает, Старая актриса вновь возвращается к воспоминаниям Анны Григорьевны, полностью идентифицируя себя со своей героиней: «ОНА. Это был он?.. Ха-ха... «Мы были на бале... на бале... на бале...» *(Останавливается, будто ожидая голоса из-под дивана.)* ‘’И с бала нас прогнали...’’ *(Вновь вслушивается, но в комнате тишина.)* ‘’Прогнали по шеям...’’ (‘’Солнце моей жизни Федор Достоевский... В тысяча девятьсот десятом году, живя в полнейшем уединении, я погрузилась душой в прошлое, столь для меня счастливое “» [5]. Мотив игры, безусловно, является ключевым в пьесе Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского», поскольку именно игра переносит

Старую Актрису в другое пространство – жизнь супруги великого писателя: « Радзинский создает образ театра как искусства, не убеждающего в прекрасном, а отыскивающего сущность в противоречиях, указывающего на внутренние возможности, как искусство понимания, побуждающего к действию» [7: с. 206].

В пьесе Эдварда Радзинского игра вновь превращается в жизнь и одновременно становится побегом от реальности: «ОНА (*не отвечая*). Как трудно вспоминать... Я - девочка... Я - молоденькая женщина... Я помню это так смутно, как давно отыгранные роли... Хотя нет, свои роли я помню ясно... И Клеопатра, и Офелия... для меня куда реальнее меня самой тогда... В моих ролях было все, что со мной случалось в жизни... Я будто жила для ролей... и сейчас, когда я опять забыла номер соей комнаты, я хорошо помню номер квартиры Достоевского... И этот дом, где теперь живу, кажется мне вымыслом, сном... А единственная моя реальность – здесь: ’’Солнце мой жизни Федор Достоевский’’...» [5].

Таким образом, «в пьесах Э. Радзинского театр, игра – это способ экзистенциального прорыва к собственной сущности и к сущности человека как такового» [7: с. 197], поскольку сквозная героиня драматургического цикла живет в пространстве игры, ставшей для нее истинной реальностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрианова И. С. Метафора игры в сюжете пьесы Э. Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского» // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 2. С. 314–327.
2. Радзинский Э.С. «Я стою у ресторана…» (Монолог женщины) // Радзинский Э. С. Сочинения в 7 т. М., 1998. Т. 3. Загадки любви. С. 541–620.
3. Радзинский Э.С. О любви к театру // Начало театрального романа. М., 2004. С. 7–34.

4. Радзинский Э.С. Приятная женщина с цветком и окнами на север // Театр: Театр времен… Театр про любовь… Театр в театре… М., 1986. С. 398–458.
5. Радзинский Э.С. Старая актриса на роль жены Достоевского [Электронный источник] https://theatre-library.ru/files/r/radzinskiy/ radzinskiy_5057.pdf
6. Радзинский Э.С. Чуть-чуть о женщине // Начало театрального романа. М., 2004. С. 234-308
7. Рыбальченко Т. Образ театра в русской драме 1950–1980-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Томск, 2009. Вып. 10: Поэтика драмы в литературе XX века. С. 181–227.

ТРАДИЦИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ТЕМА ТРУСОСТИ

КОЛЫШЕВА Е.Ю.
Кандидат филологических наук, доцент
Московский городской педагогический университет

Вопрос о влиянии творчества Ф.М. Достоевского на творчество М.А. Булгакова постоянно привлекает внимание исследователей (Д.В. Боснак, А.А. Гапоненков, А.Л. Дворкин, М. Йованович, Д.С. Лихачев, В.Б. Петров, Г.М. Ребель, В.И. Сахаров, И.Н. Сухих, Т.С. Фролова и др.).

Вслед за Ритой Джулиани, в этой статье мы рассмотрим роман мастера о Пилате сквозь призму поэмы Ивана Карамазова «Великий инквизитор». «Использование структуры роман в романе, то, что Иисус, с которым связана евангельская модель, оказывается одним из главных героев романа в романе, а его история прочитывается как метафора соотношения между свободой и властью, - все это превращает роман о Пилате в пандан “Легенды о великом инквизиторе”» [8: с. 413].

В центре поэмы Ивана Карамазова – «страдающий инквизитор» [9: с. 268]. Герой оказывается зеркально связанным с его автором – с «адом в груди и в голове» [9: с. 270]. Таким же образом Булгаков связывает Пилата с его создателем – мастером. Текст, помещенный писателем внутрь текста, всегда является ключом к его пониманию [8: с. 404, 414]. Все этапы работы Булгакова над романом демонстрируют, что вставной текст использовался им для раскрытия темы трусости.

На основе метода текстологического анализа мы постарались восстановить процесс работы Булгакова над этой темой, тем самым исследовать его особенности и приблизиться к пониманию авторского замысла.

В своей работе мы опираемся на установленные нами систему редакций романа «Мастер и Маргарита» и его основной текст, максимально отражающий последнюю творческую волю автора. Текст черновиков передается методом

динамической транскрипции, что позволит сделать зримым процесс писательской работы над произведением и увидеть становление авторского замысла. Для этого используются графические условные обозначения: 1) текст, вычеркнутый писателем, – [*текст*], 2) вставка в процессе письма – **текст**, 3) вычеркнутая вставка в процессе письма – [***текст***], 4) более поздняя вставка – {**текст**}, 5) конъектура – <*текст*>, 6) завершение страницы и переход к следующей обозначены двумя прямыми вертикальными чертами ‖. При цитировании текста черновиков сохраняются авторская орфография и пунктуация.

В романе «Мастер и Маргарита» за трусость, проявленную однажды, наказан храбрейший человек – Пилат. Булгаков неоднократно подчеркивает не просто могущество, но храбрость Пилата с помощью нескольких средств: реакция на него других людей, воспоминания о битве при Идиставизо, речь Пилата, отношение собаки Банга к Пилату. Примечательно, что «участие Пилата в сражении против германцев при Идиставизо (16 н. э.), в Долине Дев <…> нигде не упоминается – ни в исторических источниках, ни в преданиях о жизни пятого прокуратора Иудеи» [8: с. 410]. Несмотря на очевидные могущество и храбрость, присущие этому человеку, мы застаем его уже в начале романа в уязвимом состоянии – герой болен. Мы узнаём, что у Пилата болит голова настолько сильно, что ему ничего не нужно. Эта особенность сложилась уже в первой редакции романа (1928–1930) – сохранившиеся фрагменты текста на оборванных страницах рукописи (второй вариант главы) позволяют понять: Пилата «терзает» головная боль, он болезненно «желт» [2: Л. 29 об.] и сам акцентирует внимание на том, что «<*каждый*> раз» «как только» приезжает в «Иершалаим», то «заболевает» [2: Л. 30].

После введения этой информации о состоянии героя Булгаков выстраивает стадии страха, которые проходит Пилат от момента допроса Иешуа до разговора с Левием Матвеем.

1. Первая стадия страха.

При виде чуда, совершаемого Иешуа, излечившего головную боль, Пилат испытывает ужас, который, впрочем, тут же «подавляет своей волей». Такая расстановка сил осуществляется уже в процессе работы Булгакова над первой редакцией романа (второй вариант главы): Пилат соотносит исцеление от головной боли с «фокусом», предлагая Иешуа таким же образом помутить разум Каифы.

Первая редакция, первый вариант фрагмента	**Первая редакция, второй вариант фрагмента**
«[– *Ты все Игемон сидишь на кресле во дворце, – сказал арестант и от этого у тебя мигрени а у меня как раз свободный день и я тебе предлагаю – пойдем со мной на луга, я тебе расскажу подробно про истину и ты сразу поймешь…* *В зале уж не только [не] молчали, но даже не шевелились. После паузы Пилат сказал так […]*]» [3: I, с. 52].	**«– Но тебе с мигренью сегодня нельзя быть, – [*продолжал*] {добавил} Иешуа.** **Лицо Пилата вдруг выразило ужас, и он не мог его скрыть. Он встал с широко открытыми глазами и глянул беспокойно. Потом задавил в себе желание что-то вскрикнуть, проглотил слюну и сел. В зале не только не шептались, но даже не шевелились».** [3: I, с. 53]

Таким образом, описание страха Пилата при столкновении с необъяснимым явлением, страха, подавляемого собственной волей, оформляется во втором варианте фрагмента и сохраняется до конца работы над романом – в шестой (последней) редакции (1938–1940) читаем: «Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками и на желтоватом его {**бритом**} лице выразился ужас. Но он тотчас же подавил его своею волею и вновь опустился в кресло» [3: II, с. 126].

2. Вторая стадия страха.

Это страх Пилата перед осознанием возможности своей неправоты, проявляющийся в его реакции на слова Иешуа о подвешенной на волоске жизни. Начинает разрабатываться Булгаковым в третьей редакции романа (заметим, что во второй и четвертой редакциях глава о допросе Иешуа не была написана).

Третья редакция (1936)	**Пятая (последняя рукописная) редакция (1937–1938)**	**Шестая (последняя) редакция (1938–1940)**
«– Я могу перерезать этот волосок, – тихо сказал Пилат» [3: I, с. 379].	«Пилат вздрогнул, впился глазами в арестанта, сказал: – Я могу перерезать этот волосок» [3: I, с. 506].	«Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы: – Я могу перерезать этот волосок» [3: II, с. 128].

Если на начальном этапе разработки этой стадии страха Булгаков использует наречие «тихо», выдающее состояние Пилата («тихо сказал»), то в дальнейшем он использует для этого глагол «вздрогнул», а затем добавляет обстоятельство образа действия, выдающее недовольство Пилата случившимся («ответил сквозь зубы»).

Обозначенные стадии страха, накладываясь на уязвимое, болезненное состояние Пилата, в котором он находится в начале романа, расшатывают привычный ход его жизни.

3. Третья стадия страха. Тоска 1.

При чтении пергамента о доносе Иуды страх Пилата находит воплощение в образе старого и больного императора уже в первой редакции романа: «Пилат взвел глаза на арестованного, но увидел не его лицо, а лицо другое. В потемневшем дне по залу проплыло старческое обрюзгшее **беззубое** лицо, бритое, с сифилитической болячкой **разъедавшей**

кость на желтом лбу, с золотым **редкозубым** венцом на плешивой голове. Солнце зашло в душе Пилата, день померк. Он видел в потемнении зеленые Каприйские сады {**слышал тихие трубы и стукнули гнусавые слова "Lex Appuleja de majestate"**}» [3: I, с. 55–56]. Далее Булгаков не просто вносит стилистическую правку в изображении императора, но работает над реакцией Пилата на это видение:

Первая редакция	**Третья редакция**	**Пятая редакция**
«Тревога {**клювом**} застучала у него в груди» [3: I, с. 56].	«Пилат дрогнул <…>» [3: I, с. 381].	«Мысли пронеслись короткие, бессвязные и странные. "Погиб!..." потом "погибли!" И какая-то совсем нелепая, о каком-то бессмертии, причем бессмертие это вызвало почему-то чувство нестерпимой тоски» [3: I, с. 509].

Если в первой редакции для описания состояния Пилата Булгаков использует слово «тревога», во второй – «дрогнул», то в пятой редакции вводит слово «тоска». При этом Булгаков стремится акцентировать внимание на том, что Пилат борется с состоянием, которое начинает овладевать его сознанием:

Третья редакция	**Пятая редакция**	**Шестая редакция**
«Пилат дрогнул, стер рукой все это, опять увидел обезображенное лицо арестанта и подумал: "Боги, какая улыбка!"» [3: I, с. 381]	«Пилат напрягся, стер видение, изгнал мысли, вернулся взором на балкон, и опять пред ним оказались глаза арестанта» [3: I, с. 509].	«Пилат напрягся, изгнал видение, вернулся взором на балкон и опять перед ним оказались глаза арестанта» [3: II, с. 131].

4. Четвертая стадия страха. Тоска 2.

Второй приступ тоски охватывает Пилата после разговора с Каифой и осознания своего бессилия и неизбежности казни Иешуа. Эта стадия разрабатывается Булгаковым только в пятой редакции романа: «Всё было кончено, это было ясно [*и наступило молчание.*] и говорить более было не || о чем. Га-Ноцри уходил навсегда и страшные злые боли прокуратора[,] некому излечить[,]**;** от них нет средства кроме смерти. Но не эта мысль поразила сейчас Пилата. Непонятная тоска вдруг пронизала все его существо. Он тотчас постарался ее объяснить и первое же объяснение было странно: смутно показалось, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал. Пилат прогнал эту мысль и она улетела в одно мгновенье, как и прилетела. Она улетела и тоска осталась необъясненной, ибо не могла же ее объяснить мелькнувшая как молния и тоже пропавшая моментально какая-то краткая мысль[,]: “Бессмертие… пришло бессмертие”» [3: I, с. 513–514]. Этот фрагмент почти в неизменном виде сохраняется в последней редакции романа, но Булгаков подчеркивает болезненное состояние Пилата:

Пятая редакция	**Шестая редакция**
«Чье бессмертие пришло, не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть» [3: I, с. 514].	«Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке» [3: II, с. 138].

Как видим, Булгаков добавляет слово «солнцепек», вступающее в отношения контекстной антонимии с глаголом «похолодеть» и тем самым максимально передающее душевное и физическое состояние героя.

Также следует обратить внимание на то, что в рассматриваемых эпизодах в окончательном тексте Булгаков выстраивает движение солнца на небосводе по нарастающей

(«еще невысокое солнце» – «солнце, неуклонно подымающееся вверх над конными статуями гипподрома» – «на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке» – «солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом» – «возле того столбом загорелась пыль» – «не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке» – «раскаленный шар почти над самой его головою» – «Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце»), неоднократно подчеркивает «безжалостность ершалаимского солнцепека» («на утреннем безжалостном ершалаимском солнцепеке»; «солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим»; «укрыться от безжалостного зноя») и при этом соотносит его с ощущением Пилата – так же по нарастающей – озноба и холода:

Событие	**Солнце**	**Пилат**
Пергамент о доносе Иуды	«Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль» [3: II, с. 561].	«– Ненавистный город, – вдруг почему-то пробормотал прокуратор и передернул плечами, как будто озяб, а руки потер, как бы обмывая их <…>» [3: II, с. 563].
Разговор Пилата и Каифы	«солнце, с какою-то необыкновенною яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим, не успело еще приблизиться к своей наивысшей точке» [3: II, с. 564];«выйдя из-под колоннады на заливаемую солнцем верхнюю площадь сада» [3: II, с. 564];	«Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке» [3: II, с. 566].

	«пригласил первосвященника на балкон с тем, чтобы укрыться от безжалостного зноя» [3: II, с. 565]; «увидел, что раскаленный шар почти над самой его головою» [3: II, с. 567].	

5. Пятая стадия страха. Тоска 3.

Третий приступ тоски Пилат переживает после того, как отдает негласный приказ Афранию убить Иуду. Эта стадия разрабатывается Булгаковым также только в пятой редакции романа (в первой редакции был написан эпизод о встрече Пилата и Толмая – будущего Афрания, – но сохранившиеся фрагменты текста на корешках вырванных листов свидетельствуют об отсутствии рассматриваемого фрагмента). Для описания душевного состояния Пилата Булгаков использует следующие средства, сохранив их и в дальнейшей работе над романом:

1) портрет Пилата: «Лишь только гость покинул прокуратора, тот резко изменился. Он, как будто, на глазах постарел и сгорбился, стал тревожен» [3: I, с. 777];

2) реакция Пилата на кресло, передающаяся с помощью стоящих рядом глагола «вздрогнуть» и краткого прилагательного «тревожен» и тем самым двойного повтора – лексического и фонетического (тр–др, в–в, ж–з): «Один раз он оглянулся и почему-то вздрогнул, бросив взгляд на пустое кресло, на спинке [<*от*>] которого лежал отброшенный его рукой плащ. В надвигающихся сумерках, вероятно, прокуратору померещилось, что кто-то третий сидел **и [*сид*] сидит** в кресле» [3: I, с. 777];

3) слово «малодушие»: «**В малодушии** пошевелив плащ <…>» [3: I, с. 778];

4) попытка Пилата понять павшую на него тоску: «Он понял, что сегодня что-то было безвозвратно упущено и теперь он это [*безвозвратно*] упустивший какими-то мелкими и ничтожными действиями старается совершенное исправить, внушая себе, что действия эти большие и не менее важные чем утренний приговор» [3: I, с. 778];

5) осмыслению действий Пилата как мелких и ничтожных в этом фрагменте соответствуют его движения – повторяющиеся короткие, резкие движения мечущегося человека в замкнутом пространстве, передающиеся с помощью глаголов и деепричастий: «<…> прокуратор забегал по балкону, то потирая руки, то подбегая к столу хватаясь за чашу, то, останавливаясь и глядя страдальчески в мозаику, как будто стараясь прочитать в ней какие-то письмена» [3: I, с. 778] (в последней редакции романа Булгаков заменяет наречие «страдальчески» на «бессмысленно» [3: II, с. 444], что призвано подчеркнуть бессмысленность действий Пилата).

Как было отмечено выше, Булгаков подчеркивает, что на протяжении всех стадий страха Пилат пытается подавить его силой воли. При этом писатель использует ремарки, выдающие душевное состояние Пилата – герой: 1) коротко потирает руки, как будто омывает их, 2) вздрагивает. С этой же целью Булгаков использует художественные детали, например, пряжка на вороте плаща.

Эта деталь используется в эпизоде встречи Пилата и Каифы. После того, как Пилат срывает пряжку, символ замыкающейся вкруг него безысходности, прокуратор начинает говорить с первосвященником вольно. Эту деталь Булгаков вводит в роман уже в первой редакции: «Тесно мне, – и Пилат холодной рукой поболее открыл уже надорванный ворот без пряжки» [3: I, с. 59]. Но в первой редакции Пилат срывает пряжку в эпизоде допроса Иешуа: «{**А объем моей власти ограничен, ограничен, ограничен, как все на свете! Ограничен!**} истерически кричал Пилат и [*истерически*] **неожиданно** рванул себя за ворот плаща. Золотая [*пряжка*]

{**бляха**} со стуком покатилась по мозаике» [3: I, с. 57]. В первой редакции пряжка оказывалась связанной, таким образом, с моментом прочтения Пилатом доноса Иуды. Но, несмотря на понимание страшной угрозы, нависшей над Иешуа, Пилат все же надеется спасти его, ходатайствуя перед Каифой. И только после тщетности переговоров с первосвященником Пилат осознает безысходность сложившегося положения, что символизирует пряжка на его шее. Поэтому в пятой редакции Булгаков вводит эту деталь и связанное с ней действие Пилата в эпизод его разговора с Каифой, сохраняя до конца работы над романом следующую систему ремарок:

1) в эпизоде разговора с Каифой душимый гневом и пониманием безысходности Пилат срывает пряжку: «Он холодною, влажной рукой рванул пряжку с ворота плаща и та [*с*] упала на золотой песок» [3: I, с. 514];

2) после официального объявления приговора Пилат сжимает в руке пряжку, поднятую секретарем: «В присутствии всех вошедших, Пилат торжественно и сухо **по**просил первосвященника подтвердить, кого из обреченных угодно синедриону помиловать в честь праздника, получил ответ – что это Вар-Равван, сказал “очень хорошо” || велел секретарю записать это, сжал в кулаке, поднятую секретарем пряжку и сделал знак, означавший, что надо идти» [3: I, с. 516];

3) подымаясь на помост для объявления приговора, Пилат сжимает в руке пряжку: «И на этот остров взошел Пилат, машинально сжимая в кулаке ненужную пряжку» [3: I, с. 516].

Несмотря на то, что Пилат срывает пряжку и допускает вольные высказывания в адрес первосвященника, пряжка остается при нем, символизируя его подчинение обстоятельствам.

И эта трагедия случилась с Пилатом именно в момент его отступления перед Каифой, что подчеркивается также посредством описания глаз прокуратора, особенностей зрения. В пятой редакции Булгаков дает описание того, что видит Пилат в момент своего отступления перед Каифой (не случайно

здесь используется бессоюзное предложение с двоеточием): «Тут Пилат оглянулся, окинул взором видимый ему мир и удивился: пропал зацветающий розовый куст рядом, пропали кипарисы и гранатовое дерево, исчезла медная статуя в зелени, как и сама зелень» [3: I, с. 514]. В шестой редакции Булгаков разделяет части этого предложения и делает вставку: «<…> и удивился происшедшей перемене» [3: I, с. 138], тем самым акцентируя внимание на том, что все вокруг для Пилата меняется – выбор сделан.

Таким образом, Пилат, обладающий колоссальной силой воли, способный вести виртуозную игру с Каифой и Афранием, выдает свое настоящее состояние, чувства и мысли, краткими, едва заметными движениями. В первой же редакции о душевном состоянии Пилата заявлялось открыто: Воланд сообщает Берлиозу и Иванушке о том, что Пилат, получив в ответ на свое ходатайство краткое сообщение о помиловании Вар-раввана, впервые в жизни не смог сдержать себя в руках. Этот вывод позволяет сделать сохранившийся на оборванной странице фрагмент текста первого варианта главы:

«Впервые в жизн<*и*>
я видел как надмен
Пилат не сумел сд
жать себя. Я сл<*о*>в
резко двинул рукой,
нул чашу с ордин
при этом расхлопав
вдребезги и резки» [1: Л. 33].

В последующей работе над романом для отображения внутреннего состояния героя Булгаков использует подтекст, который создает с помощью ремарок и художественных деталей. Постепенное подчинение Пилата страху Булгаков демонстрирует с помощью таких средств, как: портрет, глаза, голос и движения Пилата.

Так, например, в пятой редакции Булгаков вводит характеристику голоса прокуратора:

1) «– Он сказал, – закрыв глаза, ответил гость, – что благодарит и не винит **за то, что у него отняли жизнь.**

– Кого[,]**?** – глухо спросил Пилат» [3: I, с. 774].

2) «–<…> Единственно, что он сказал это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость.

– К чему это было сказано? – услышал гость треснувший внезапно голос» [3: I, с. 774].

3) «– Он улыбался растерянной улыбкой и всё пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих.

– Больше ничего? – спросил хриплый голос» [3: I, с. 774].

Как видим, характеристика голоса Пилата выстраивается с помощью приема градации: «глухо спросил» – «треснувший внезапно голос» – «хриплый голос». Герой как будто постепенно заболевает. Такое же движение болезненного состояния по нарастающей сохраняется и в окончательном тексте романа, отличие составляет лишь последний этап в описании голоса проснувшегося Пилата:

Пятая редакция	**Шестая редакция**
«Он больными глазами искал луну. <…> – Не трогать, Банга, – сказал прокуратор и **охрипшего** голоса своего не узнал» [3: I, с. 786].	«<…> потом больными глазами стал искать луну <…> – Не трогать, Банга, – сказал прокуратор больным голосом и кашлянул» [3: II, с. 454].

Слово «охрипший» Булгаков заменяет словом «больной», тем самым сознательно идет на лексический повтор: получается, что в одном фрагменте слово «больной» используется писателем дважды – после пробуждения у Пилата больные глаза и голос. Перед нами человек заболевающий. Как и мастер, Пилат ложится заболевающим, а просыпается

больным и уже едва может справляться с подчинившим его себе страхом.

Напомним, что в первой редакции для описания состояния Пилата Булгаков использует слово «тревога», во второй редакции – «дрогнул», в пятой редакции вводит слово «тоска», которая охватывает Пилата постепенно. В этот же период Булгаков вводит это понятие и в контекст образа мастера.

В период работы над второй редакцией романа (1932–1936) мастер находится в заключении, о чем мы узнаем в эпизоде его возвращения в этой редакции:

«Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги

Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной. Человек, щурясь от яркого света люстр, вздрагивал, озирался, глаза его светились тревожно и страдальчески» (помета Булгакова о времени работы над этим фрагментом: «Утро 7. I 1934») [3: I, с. 256].

В период работы над вариантами некоторых глав этой редакции Булгаков пишет главу «Полночное явление» (не ранее 30 октября 1934 г., о чем свидетельствует помета начала работы над новыми вариантами [3: I, с. 303]; не позднее 21 июня 1935 г. [3: I, с. 344] – следующая помета, встречающаяся в тексте далее), где вводит схему сюжета о явлении героя к Иванушке в клинике для душевнобольных. Но несмотря на то, что Булгаков переносит своего героя из места лишения свободы в клинику, история его изложена кратко, и в этой истории нет сожжения романа, нет тоски мастера, нет описания стадий его заболевания. Все это появляется только в пятой редакции. В шестой редакции Булгаков сохраняет градацию в описании мастером своего состояния, но вводит четкое разграничение стадий болезни:

1) первая стадия («чудовищная неудача с этим романом как бы вынула у меня часть души», «Именно нашла на меня тоска <…>» [3: II, с. 279]) мастером фактически не нумеруется

(примечательно, что таким же образом строится речь Пилата, когда он озвучивает просьбы-приказания к Афранию и Левию Матвею);

2) мастер сообщает об изменении своего отношения к публикуемым о его романе статьях: «Второй стадией была стадия удивления» [3: II, с. 279];

3) «А затем, представьте себе, наступила третья стадия – страха. Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману, вещами. Так, например, я стал бояться темноты. {**Словом, наступила стадия психического заболевания.**}» [3: II, с. 279].

4) мастера охватывает болезнь:

Пятая редакция	**Шестая редакция**
«В ту ночь я долго не мог заснуть и вдруг, тараща глаза в темноту понял, что я заболел боязнью. Не подумайте, что боязнью Мстислава, Латунского, нет, нет. Сквернейшая штука приключилась со мною. Я стал бояться [*остаться*] оставаться один в комнате. Я зажег свет. Передо мною оказались привычные предметы, но легче || мне от этого не стало. Симптомы атаковали меня со всех сторон, опять померещился спрут. Малодушие мое усиливалось, явилась дикая мысль уйти куда-нибудь из дому. <…> – Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди!» [3: I, 611–612]	«Я лег на диван и заснул, не зажигая лампы. Проснулся я от ощущения, что спрут здесь. <…> Я лег заболевающим, а проснулся больным. Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату, и я захлебнусь в ней как в чернилах. Я встал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, и у меня явилась мысль бежать к кому-то, хотя бы к моему застройщику наверх. <…> – Догадайся, что со мною случилась беда. Приди, приди, приди» [3: II, с. 280–281].

Если в пятой редакции мастера мучит бессонница, то в шестой редакции мастер ложится заболевающим, а просыпается больным. Такой же способ изображения душевного состояния героя Булгаков использует в описании Пилата, приведенном выше.

Как и у Пилата, у мастера ощущение страха оказывается связанным с водной стихией, причем эта деталь была введена Булгаковым в контексте образа прокуратора уже в первой редакции романа: «Не было ни солнца, ни розовых роз ни [*деревьев.*] **пальм.** Плыла багровая гуща, а в ней, покачиваясь, нырял **сам** Пилат, видел зеленые водоросли в глазах и подумал “Куда меня несет?...”» [3: I, с. 59].

В процессе диктовки машинописного текста романа (1938) Булгаков убирает из описания состояния мастера слово «малодушие», но само явление и соответствующие ему признаки оставляет. Примечательно, что в пятой редакции слово «малодушие» он, наоборот, вводит в контекст образа Пилата: «**В малодушии** пошевелив плащ <…>» [3: I, с. 778].

Состояние мастера и Пилата Булгаков называет бедой. При работе над шестой редакцией романа Булгаков вводит это слово в контекст образа Пилата: «Но улегшись у ног и даже не глядя на своего хозяина, а глядя в вечереющий сад, пес сразу понял, что хозяина его постигла беда» [3: II, с. 444].

Оба героя мечтают о покое. В контексте образа Пилата это понятие фигурирует уже в первой редакции: по сохранившемуся фрагменту предложения «– И ноч<*ью*>» [2: Л. 75] на вырванном листе в контексте эпизода встречи Пилата и Толмая (будущего Афрания) мы можем сделать вывод о том, что слова Пилата «И ночью при луне мне нет покоя» оформились с самого начала работы над романом. Между тем как образ мастера и понятие покоя были соотнесены Булгаковым, наоборот, только при работе над шестой редакцией романа – в пятой редакции мастер и Маргарита в своем последнем полете следовали за Пилатом вверх по лунной дороге: «Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал

шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [3: I, с. 836].

Таким образом, история текста романа демонстрирует, что в процессе работы над романом в 1937–1938 гг. Булгаков соотнес образы мастера и Пилата, изображая героя заболевающего, постепенно подчиняющегося страху под воздействием внешних обстоятельств.

В это же время Булгаков вводит в роман высказывания Иешуа о трусости:

1) доклад Афрания о казни: «–<…> Единственно, что он сказал это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость» [3: I, с. 774];

2) сон Пилата: «Времени свободного сколько угодно, а гроза будет только к вечеру и трусость один из самых страшных пороков. Нет, философ я тебе возражаю: это самый страшный порок!» [3: I, с. 786].

Эти два случая сохраняются и в шестой редакции. Но здесь Булгаков добавляет третье высказывание – на пергаменте, который показывает Пилату Левий Матвей:

Пятая редакция	**Шестая редакция**
«Пилат обратился к концу записанного увидел и разобрал слова “Смерти нет…” поморщился, пошел в самый конец и прочитал слова: “…чистую реку воды жизни…” несколько далее … “кристалл”. Это было последним словом. Пилат свернул пергамент, [*под*] протянул его Левию, со словом:	«Кое-что Пилат прочел. “Смерти нет… Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты…” Гримасничая от напряжения, Пилат щурился, читал. “Мы увидим чистую реку воды жизни… Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл…” Тут Пилат вздрогнул. В последних строчках пергамента он разобрал слова “… большего порока… трусость”.

– Возьми <…>» [3: I, с. 793].	Пилат свернул пергамент и резким движением подал его Левию. – Возьми <…>» [3: II, 462–463].

Как видим, в пятой редакции здесь еще нет упоминания о трусости, Булгаков добавляет его только в процессе диктовки машинописного текста в 1938 г. А вместе с ним меняет реакцию Пилата на прочитанное: резким движением, с которым он возвращает пергамент Левию Матвею, он выдает свой страх.

Кроме того, в шестой редакции добавляется еще один случай цитирования высказывания Иешуа – в речи Воланда, обращенной к мастеру и Маргарите в эпизоде прощения: «Если [<*нрзб*>] верно, что трусость самый тяжкий порок, то, пожалуй, собака в нем не виновата» [3: II, с. 513].

Такими образом, в 1937–1938 гг., когда Булгаков создает последнюю рукописную редакцию романа (пятую) и диктует машинописный текст (начало работы над шестой редакцией), он разрабатывает тему трусости и перемещает акцент с образа Иешуа на Пилата. Примечательны в этом отношении слова мастера о своем романе:

Вторая редакция	**Четвертая редакция (1937)**	**Пятая редакция**	**Шестая редакция**
«**Короче же говоря, роман этот был про молодого Ешуа Га-Ноцри!**» [3: I, с. 330–331]	«– Дело, видите ли, в том, что я написал роман, как раз про этого самого Га-Ноцри и Пилата, – заговорил гость и явно взволновался» [3: I, с. 480].	«– Видите ли какая {**странная**} история, – рассказывал гость, – дело в том, что сижу я здесь из-за того же, что и вы и именно из-за Понтия Пилата.	«– Видите ли, какая странная история, я сижу здесь из-за того же, что и вы, именно из-за Понтия Пилата, – тут гость

		Да. [*Дело в том, что*] [*три*] **[д]{Д}ва** года тому назад я, **изволите ли видеть** написал роман о нем» [3: I, с. 605].	пугливо оглянулся и сказал, – дело в том, что год тому назад я написал о Пилате роман» [3: II, с. 264].

Это роман о Пилате, человеке заболевающем, подчинившемся страху. Мастер, создавая своего героя, многое вкладывает в него от себя. Вставной текст акцентирует наше внимание на том, что «<…> Пилат – центральная, болевая, высшая точка романа, главное в котором, несмотря на название, – роман Мастера» [8: с. 414]. Булгаков мыслил Пилата как главного героя романа. По воспоминаниям С.С. Шиловского, Е.С. Булгакова спрашивала его о том, кто является главным героем романа, и отвечала на этот вопрос – Понтий Пилат.

Трусость в трактовке Булгакова – болезнь, которая может сломать даже самого храброго человека. Но пройдя испытания которой, человек может получить прощение. «Булгаков объявляет, что раскаявшиеся трусы смеют надеяться на прощение: Пилат, Мастер, сам писатель, его поколение, его страна» [8: с. 413].

Лучший друг Булгакова С.А. Ермолинский в своих воспоминаниях приводит слова писателя: «О, трусость, говорил он, не от нее ли происходит вся подлость человеческая? Полистаешь журнальчик, почитаешь книжку – и такой вдруг стыд! Эх, эх, страшная вещь!» [7: с. 68].

В воспоминаниях В.Я. Виленкина читаем:

«– Скажите, какой человеческий порок, по-вашему, самый главный? – спросил он меня однажды совершенно неожиданно.

Я стал в тупик и сказал, что не знаю, не думал об этом.

– А я знаю. Трусость – вот главный порок, потому что от него идут все остальные» [6: с. 294].

Фрагмент воспоминаний С.А. Ермолинского относится ко второй половине 20-х годов, воспоминания В.Я. Виленкина – к более позднему времени: «<…> я стал частым гостем в доме Булгакова как раз в тот тяжелый период его жизни, когда его не печатали и не ставили совсем (только в репертуаре МХАТа сохранялись его "Дни Турбиных", возобновленные в 1932 году) <…>» [с. 293]. О трусости Булгаков думал всегда, это отразилось на разных этапах его работы над образом Пилата. Но пик разработки этой темы в романе «Мастер и Маргарита» приходится на 1937–1938 гг.

В 1939 г. Булгаков создает два варианта эпилога, в которых использует образ тучи:

Первый вариант эпилога	**Второй вариант эпилога**
«И страшен не столько палач, сколько || неестественное освещение во сне, происходящее от [*того*] **тучи,** [*что*] накатывающ[*ая*]**ей** на профессора, туч[*а*]**и, которая** пожрав солнце, пожрет и его самого. От этой тучи закричит самый храбрый в мире, начнет заламывать руки, но, вот, проснувшись не сумеет эту тучу описать» [3: II, с. 527].	«Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, [*т*] как это бывает только во время мировых катастроф» [3: II, с. 537–538].

Сопоставление данных фрагментов демонстрирует, что образ тучи мыслился Булгаковым как символ мировой катастрофы, способной ввергнуть в состояние страха даже самого храброго человека. Тем самым Булгаков подчеркивает мысль о неизбежности содеянного Пилатом. И вводит в эпилог слова Иешуа «казни не было», вызволяющие Пилата из бездны и дарующие ему покой, и тем самым завершает разработку темы

прощения и милосердия в контексте этого образа. Истоки же мысли о силе обстоятельств заложены уже в первой редакции романа. Рассмотрим фрагмент, сохранившийся на оборванной странице. После того, как «чентурион» по приказанию Пилата избивает Иешуа за то, что он называет прокуратора «добрым человеком», Пилат произносит: «видишь, что я злой», «нет», – отвечает ему Иешуа:

«ибо, если человека ||
станет осторож-
добрый человек,
с первого взгляда,
<*пре*>восходительство,
Обстоятельства <…> сильнее» [2: Л. 33–33 об.].

Не стоит искать причин, почему именно в 1937–1938 гг. тема трусости и ее прощения занимает центральное положение в романе – Булгакова эти мысли волновали всегда, и с этими мыслями он уходил из жизни. После того, как в романе была завершена разработка темы прощения в процессе создания эпилога в мае 1939 г., осенью этого же года у Булгакова рождается замысел пьесы «Альгамбра» (варианты названия: «Ричард», «Ласточкино гнездо»), в момент начала работы над ней он делает помету: «Задумывалась осенью 1939 г. Пером начата 6.I 1940 г.» [5: Л. 1]. Пьеса так и не была написана, но об этом замысле сохранились воспоминания Е.С. Булгаковой. Вступив в «соглашение» с «всесильным человеком» Ричардом Ричардовичем, «писатель куплен, обещает написать пьесу на нужную тему» [5: Л. 2]. И в то время, как на страницах записной книжки, в которой Е.С. Булгакова делала записи того, «что нужно сделать», под диктовку писателя в ноябре 1939 г. в Барвихе [4: Л. 1 об.], намечаются планы работы над пьесой – «Сцена с револьвером разработать в “Ричарде” [4: Л. 19]; «“Три мушкетера” – разработать тему в “Ричарде”» [4: Л. 19 об.]; «“Убийца” – попробовать заглавие для пьесы» [4: Л. 20], – а в январе 1940 г., как мы уже отмечали, Булгаков предпринимает

попытку начать писать ее, в это время на страницах «закатного» романа в последней правке появляются слова о покое:

Машинописный текст романа 1938 г.	Машинописный текст романа 1938 г. с правкой 1939–1940 гг.
«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами, как загадочны леса. Кто много страдал, кто летел над этой землей, неся на себе непосильное бремя, тот это знает. Это знает уставший».	«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» [3: II, с. 510].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. [«Мастер и Маргарита»] «Сын…», «<Гастроль…>»,«<П[одкова иностранца?]>», «<Черный маг>» – роман (с вариантами названия). Первая редакция (главы 1 – начало 15-й). 1928(?) – начало 1929. Автограф карандашом и чернилами. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 1. 180 лл.
2. Булгаков М.А. [«Мастер и Маргарита»] [«Копыто инженера»] – роман. Вторая редакция (главы 1–4, конец 7-й, 15-я). Не ранее 1928 – не позднее мая 1929. Автограф карандашом и чернилами и рукою Л.Е. Белозерской. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 6. Ед. хр. 2. 134 лл.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст. В 2 т. / Сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева. М.: Пашков дом, 2014. Т. 1. 840 с. Т. 2. 816 с.
4. Булгаков М.А. Записная книжка с записями творческого характера (выписки, наметки замыслов, темы для будущей разработки). 1939, ноябрь – 1940, февраль. Барвиха, Москва.

Рукою М.А. Булгакова и Е.С. Булгаковой карандашом и чернилами. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 17. Ед. хр. 17. 25 лл.

5. Булгаков М.А. Конспективная запись замысла пьесы «Ласточкино гнездо» («Альгамбра»). 1940, янв. 6. Фотокопия с автографа. 1 л. Присоединены: конспективная запись замысла пьесы, сделанная со слов писателя (по памяти) Е.С. Булгаковой, 1960-е гг., машинопись, 1 л., и конспективная запись того же замысла, сделанная Поповым, Павлом Сергеевичем, со слов Е.С. Булгаковой 15 апреля 1940 г., машинописная копия, <…> 3 лл. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 14. Ед. хр. 10.
6. Виленкин В. Незабываемые встречи // Воспоминания о М. Булгакове: Сборник. М.: Советский писатель, 1988. С. 282–308.
7. Ермолинский С.А. О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002. 448 с.
8. Джулиани Рита. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике *Мастера и Маргариты* // Михаил Булгаков, его время и мы: Коллективная монография / Под ред. Гжегоша Пшебинды и Януша Свежего. Краков: Ягеллонский университет, 2012. С. 403–414.
9. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 13: Братья Карамазовы: Роман: В 4 ч. с эпилогом. Ч. 1, 2 / Примеч. А. Батюто, В. Ветловской, Г. Фридлендера и др. М.: ТЕРРА, 1998. 384 с.

ТЕОРИЯ И ЕЕ СМЫСЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

МАДОЯН В.В.
Доктор филологических наук. профессор
Национальный университет архитектуры и строительства Армении

ШЕЙРАНЯН С.З.
Кандидат педагогических наук, доцент
Национальный университет архитектуры и строительства Армении

Ф.М.Достоевский едва ли не единственный классик мировой литературы, который привлекает читателя способностью исключительно типично показать внутренний мир героев в разных, варьирующихся реалиях, которые требуют не только художественной оценки, но и самооценки от действующих лиц. В то же время особая убедительность подхода Достоевского заключается в его умении теоретически жестко определить развитие сюжета, действия своих многочисленных героев, смысл их и смысл всей психологической концепции, на которой держится художественный мир произведения. Удивительно, что до сих пор в нашей науке нет таких литературоведческих – философских исследований, целью которых было бы определение путей реализации идеологического кредо в художественном мире, прежде всего – рассматриваемого автора.

Уникальность Достоевского в том, что он в первой части произведения старается (и достаточно успешно) показать идеологическое развитие теоретических рассуждений главных героев, отражающих духовные искания своего времени, а затем столь же успешно убеждает в противоположном, раскрывая смысл, а нередко и - бессмысленность их. На таком интеллектуально-психологическом противопоставлении построены его самые знаменитые романы – «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Идиот», «Игрок».

Обращаясь в статье к его хрестоматийному роману «Преступление и наказание», следует оценить тот философско-

идеологический контраст, который во второй половине XIX века возник в Европе как феномен утопического идеализма, а затем уже в бунтарско-трагической форме как феномен революционного абстракционизма в России, едва пережившей крепостное право. Это был период, когда Европа еще дышала бонапартизмом, на смену которому приходили не эволюционные концепции, а революционные, когда «признак коммунизма начал бродить по Европе», призывая люмпен-пролетариат к борьбе за свои права, которая заключалась в необходимости «экспроприировать экспроприаторов» (К.Маркс), иначе говоря – захватить собственность имущего класса вне зависимости от законности-незаконности путей ее приобретения. Плюрализм мнений в европейской идеологии позволил преодолеть односторонность этой «концепции социальной справедливости», в то время как в России любое неофициальное мнение рассматривалось как правдоискательство, являющееся единственным верным принципом построения светлого будущего, первым шагом к которому было свержение самодержавия путем убийства царя. Именно идея уничтожения всего, что мешает прогрессу как единственно верный путь лежит в основе теории Родиона Раскольникова, зародившейся в глубине его больного сознания, затем ставшей непобедимой силой, сокрушившей Российскую империю и приведшей к невиданным по масштабам человеческим трагедиям. А теория Раскольникова в первой части романа достаточно проста и, казалось бы, логически обоснована. И слышит он ее из уст незнакомого ему студента, который в трактире играл с офицером в бильярд. «…С одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная, и, напротив, всем вредная… С другой стороны, молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги, обреченные в монастырь! Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу, десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от

венерических больниц, и все это на ее деньги. Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощию посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступление тысячами добрых дел?». Суть идеи - простого высказывания фактически становится основой целой теории, направленной, казалось бы, на построение социально справедливого общества. Ведь действительно, если рассматривать мир в механической философии А. Шопенгауэра, математика получается достаточно логическая. Вполне возможно, что эта же философия лежала в основе той группы петрашевцев, к которой принадлежал сам студент Достоевский, за что ему пришлось пройти муки имитации расстрела, а затем и пережить долгую каторгу на чужбине. Можно ли эту теорию соотнести с марксизмом? Марксизм впервые поставил вопрос о том, что «все философы по-разному объясняли мир, вся же суть заключается в том, чтобы его изменить» (К.Маркс). На наш взгляд, это скорее эволюционный тезис, а не революционный, хотя «Манифест коммунистической партии» прямо призывает пролетариат объединиться и сбросить с себя цепи многовекового рабства.

Данная в художественном контексте указанная теория «борьбы» за справедливость и гуманистические идеи (убийство-то совершалось ради спасения сотен, тысяч униженных и оскорбленных!) в сердцах людей, стремящихся завоевать свое место в жизни, не может не найти благодатной почвы, тем более что заработать всегда труднее, чем захватить чужое имущество: и легче, и быстрее, а такие люди всегда спешат. Вместе с тем, как показывает практика преступления Раскольникова, «подчинение человека здравому смыслу и науке оказывается на деле лишением его воли, свободы поступков. И точность расчета … подчеркивает горькую иронию: человек мал и беззащитен перед столь большим и точным числом» [3, с.113].

Рассуждения Раскольникова, родившиеся после встречи со студентом – любителем бильярда, не просто убеждают его самого и читателя уничтожить старуху-процентщицу и стать

обладателем ее финансовых накоплений ради униженных и оскорбленных: он убеждается в несправедливости мирового устройства, в необходимости уничтожить все, что противоречит идее всеобщего благосостояния, что стоит на пути молодых творческих сил, закованных преступным правопорядком. Причем к отголоскам своей теории он приписывает и такие банальные явления как уход Мармеладова в пьянство, занятие проституцией Сони и т.п., которые не имеют никакого отношения ни к социальной справедливости, ни к идее всеобщего благосостояния, ни к идеологии «Земли и воли» или «Черного передела». Вряд ли эти явления можно отнести к классовым конфликтам или к отсутствию прав человека, но критики правы, указывая, что «Достоевским «классовые конфликты психологизируются, трагические социальные столкновения изображаются автором в виде внутренних душевных коллизий… Размышления героев и автора о социальном неравенстве вели, толкали мысль читателя к протестам, но протестам робким и глухим» [4, с.63].

Может быть, действительно «революция начинается там, где верхи не могут управлять по-старому, а низы не хотят жить по-старому» (В.И.Ленин), но революция точно начинается тогда, когда человек «насущными делами своими совсем перестает и не хочет заниматься», и на основе этого крепко задумывается о несправедливости существующего миропорядка. Роман Достоевского рассказывает нам об одной такой личности, а когда таких личностей, убежденных в правоте своей теории, оказывается множество, начинается революция, а вернее бунт, который может быть назван и революцией, а как писал А.С. Пушкин, «не дай, боже, видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный» («История Пугачевского бунта»). Причем Достоевский прямо подчеркивает, что в пучине раскольниковской теории преступления оказываются даже очень симпатичные люди. Вот, хотя бы, портрет самого главного героя романа: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше

среднего, тонок и строен». В этом плане весьма странно, например, такое обобщение, сделанное А.П. Беликом: «Представлениям Достоевского о прекрасном человеке присуща глубокая связь духовной и физической красоты личности. Как национальный художник он рассуждал не столько о красоте человека вообще, сколько о русском человеке» [2, с.130].

Время написания романа как раз совпадает с эпохой, когда в России усилились крестьянские волнения. Как пишут историки о том времени, «отчет Ш Отделения за 1860 год содержал значительно больше, чем в предыдущие годы, материала о «неповиновении крестьян» и отмечал более упорный характер этого неповиновения., а также тот факт, что крестьяне открыто выражают стремление к переходу в их руки всей помещичьей земли и для усмирения многочисленных волнений приходилось прибегать к воинской силе в таких размерах, как никогда ранее» [5, с.175]. Как тогда, так и сейчас трудно верить особенно официальной статистике, поскольку она всегда имеет политико-идеологическую направленность. Может быть, такие настроения в таком масштабе и были, но вряд ли их можно назвать революционными, поскольку Александр II отменил крепостное право после долгих непосредственных встреч с крестьянами. Суть же дела в другом: неужели отобрать чужое, потому что это возможно, лежит в психологии каждого человека, даже если он и не Раскольников? При положительном ответе на данный вопрос можно утверждать, что Достоевский воссоздал мир 60-х годов XIX века в его самых распространенных и убедительных характерах.

Мастерство Достоевского позволяет нам прочувствовать весь путь от теории к «делу» как переживание, как многостороннее обдумывание будущего решительного шага. Да, у нашего героя оказываются и минуты просветления разума: «О боже! Как это все отвратительно! И неужели, неужели я… нет, это вздор, это нелепость! – прибавил он решительно. – И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? И на какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко,

гадко!.. И я целый месяц…». И ни разу он не задумывается над тем, что эти униженные и оскорбленные большей частью сами виноваты в своей судьбе. Почему отказывается от работы Родион Раскольников? Нужно ли считать Мармеладова жертвой общественной несправедливости, если он сам признается: «Да! Меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть!». В отличие от трактовки концептуальной идеи «Дубровского» А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевский ни в коей мере не говорит об отсутствии прав личности или правосудия в России вообще, поскольку его герои живут в романе, как бы не соприкасаясь с государственными органами, за исключением прокуратуры, куда Родиона Раскольникова вызывают не единожды. Это результат развития сюжета, а не главная мысль произведения. В то же время «…Достоевский потому так смело выводил на сцену жалкие и страшные фигуры, всякого рода душевные язвы, что умел или признавал за собою умение произносить над ними высший суд. Он видел божью искру в самом падшем и извращенном человеке; он следил за малейшею вспышкою этой искры и прозревал черты душевной красоты в тех явлениях, к которым мы привыкли относиться с презрением, насмешкою или отвращением» [7, с.226-227]. Интересно, что такие мысли не имеют продолжения. О каких искрах говорят советские исследователи? Может быть, о таких, какие зародились у Раскольникова?

Интересно другое направление, явно прослеживаемое в романах великого писателя. Так, «… все персонажи «Преступления и наказания» представляют своего рода систему. Достоевский группирует главных персонажей романа на основе своеобразного социально-психологического параллелизма. Он окружает каждого из своих героев образами, которые могут быть с ним сближены одними своими чертами и в то же время противопоставлены другими чертами» [1, с.47]. Это замечание следует учесть при характеристике действий Раскольникова (а через действия – и его самого), поскольку Порфирий Петрович, допрашивающий Раскольникова, в определенной степени

является его вариантом, но в противоположном административном и идеологическом пространстве, поскольку он не является носителем бредовых революционных идей спасения гибнущих душ убиением души ненужной. Этим автор показывает, что в аналогичной исторической обстановке даже весьма схожие по характеру и мыслям личности могут думать совсем по-разному.

Советское литературоведение сводило теорию Раскольникова к бонапартизму, поскольку сам он считает себя не вошью, а способным к решительным действиям, т.е. способным распоряжаться судьбами «мелких» людей. В философии, политике, истории, литературе бонапартизм трактуется по-разному, но сущность его остается неизменной: это – право великой личности вести за собой народ к великим свершениям ценою не одной жизни. Современная даже демократическая политическая доктрина, если внимательно вглядеться в ее истоки и сущность, ничем не отличается от ортодоксального бонапартизма, причем, как в самые отдаленные времена, победитель оказывается всегда прав, поскольку он всегда призывает в свидетели право, которое всегда трактуется вольно. Если армяне Нагорного Карабаха проголосовали за независимость по всем правилам выхода из состава СССР и политическая элита современного мира так и не признала этого права, а выход Косово из состава Сербии, осуществленный волею США, признала правомерным, следует говорить о вечности бонапартизма, который является более масштабной реализацией «теории справедливого преступления».

И теперь о смысле, который весьма ярко рисует автор сразу же после описания преступления своего главного героя. Смысл этот рассматривается как итог реализации теории, которая проваливается в самом начале ее осуществления. Как уже не раз обращали на это внимание наши литературоведы, одно убийство повлекло за собой другое. Это, если убийца один. А если их определенное множество, теория приводит к массовым убийствам, которым не может быть конца. Не случайно первый

марксист России Г.В.Плеханов отказался от революции, не отказавшись от марксизма. Смысл же как итог и в романе, и в истории революций и бунтов не приводит к реализации тех идей, ради которых они осуществляются. Любое убийство оказывается бессмысленным!

В то же время история Раскольникова отличается от истории массовых убийств двумя существенными особенностями: оно героем воспринимается как *убиение* и не рекламируется как политический прогресс. «Порой овладевала им болезненно-мучительная тревога, перерождавшаяся даже в панический страх. Но он помнил также, что бывали минуты, часы и даже, может быть, дни, полные апатии, овладевавшей им как бы в противоположность прежнему страху, - апатии, похожей на болезненно-равнодушное состояние умирающих». Герой романа, в отличие от героев всех бывших и грядущих революций, страдает *по совести,* отчего близким своим кажется сумасшедшим. Вот слова Разумихина, однокурсника Раскольникова и его единственного приятеля по курсам: «Про тебя, видишь ли, существует убеждение (ну, там, где-нибудь), что ты, может быть, сумасшедший или очень к тому наклонен». Однако это сумасшествие не следует воспринимать как умопомрачение, как реальную психологическая болезнь. Скорее это мучения, на которые обрекает себя сам герой романа, отчего кажется исключительно правдоподобно странным, что и создавало иллюзию сумасшествия. И это не просто необходимый выход из ситуации художественного мира, о чем часто пишут писатели и критики. Правы те, кто считает: «Раскольников со всей его жизненно-реальной драмой сознания и чувства может быть нами воспринят как идея писателя, подчинившая себе, образно говоря текущую действительность» [1, с.68].

В психологической обстановке, в которой оказался Раскольников, он мог только доказать себе (и это длится столько же, сколько формировалась теория преступления): «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!». Это уже теория наказания или

самонаказания, до чего мог дойти только человек, глубоко прочувствовавший боль от своего преступления. Интересно, прочувствовали хоть раз боль от совершенного Ленин, Сталин или Горбачев, на совести которых тысячи невинно убиенных?

Достоевский отправляет своего героя страдать за себя и за других, что характерно для глубоко верующих писателей и художников того времени, – страдать, как страдал Спаситель во имя всего человечества. Это путь к спасению собственной души, но может ли он быть оправданием содеянному? Ведь Спаситель взошел на крест, не совершив никакого злого шага. Может быть, у него не было другого, более человеколюбивого выхода.

Если до преступления автор, по Шопенгауэру механически, пытается убедить читателя в гуманистической цели своего героя, после преступления он с такой же логической точностью убеждает в обратном, как указывалось, в бессмысленности содеянного, нисколько не пытаясь рекламировать своего героя как защитника бедных и обездоленных. В итоге получается трагическая теория с бессмысленным финалом, какой бы революцией она не называлась: народной, социалистической, оранжевой или бархатной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арденс Н.Н. Достоевский и Толстой. М., МГПИ им.В.И.Ленина, 1970.
2. Белик А.П. Художественные образы Ф.М.Достоевского. М., Наука, 1974.
3. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Ростов, РГУ, 1987.
4. Бельчиков Н.Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., Наука, 1971.
5. Гус М. Идеи и образы Ф.М.Достоевского. М., Худлит, 1971.
6. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., Правда, 1974.
7. Достоевский Ф.М. ПСС, т.1. Воспоминания, СПб, 1883, с.226-227.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И «ПРЕОДОЛЕНИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА» В ТВОРЧЕСТВЕ В. ГОМБРОВИЧА

МАЛЬЦЕВ Л.А.
Доктор филологических наук, профессор
Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Витольд Гомбрович (1904-1969) – видный польский прозаик XX века, сравниваемый зачастую с Сартром. Учитывая тесные, но амбивалентные отношения Гомбровича с экзистенциализмом, представляется закономерным, что в диалог с русской литературой Гомбрович вступает при посредничестве Достоевского, экзистенциального писателя, опередившего, вместе с Кьеркегором, немецкий и французский экзистенциализм почти на целое столетие. Вместе с тем в философско-художественном творчестве Достоевского и Гомбровича, при кардинальных различиях между двумя рассматриваемыми писателями, на первый план выходит присущая обеим славянским литературам идея преодоления экзистенциализма, поскольку «Достоевский действительно много дал экзистенциализму, но экзистенциализм мало дает Достоевскому» [6: 259], в то время как Гомбрович в «Дневнике» в эпатажно-иронической форме дистанцируется от экзистенциализма: «Почему, когда я позднее познакомился с теорией (экзистенциализма — Л.М.), она не пригодилась мне ни на что?» [14: 1, 285] (перевод с польского здесь и далее Л.М.).

Гомбрович несколько раз упомянул Достоевского в ряду наиболее значимых для него классиков мировой литературы. Например, в анкете 1960 года польский писатель называет роман «Братья Карамазовы» первой из «пяти книг, оказавших наибольшее влияние», а в предсмертном интервью Гомбровича в 1969 году Достоевский назван единственным русским писателем, оказавшим существенное влияние на польского писателя. В формулировке Гомбровича: «…но из него (Достоевского. – Л. М.) я вышел (как сегодня и все мы), ведь и он хотел достичь предела возможностей человека» [16: 363-364], с одной стороны,

распознаваем шифр-парафраз крылатой фразы известного французского русиста Эжена де Вогюэ [8], приписываемой Достоевскому: «Все мы вышли из “Шинели”», что говорит об одновременном присутствии в ответах на вопросы анкеты не одного, а двух русских классиков — эксплицитно Достоевского и имплицитно Гоголя. С другой стороны, Достоевский (и после Достоевского – Ницше) разработал, по Гомбровичу, философско-художественную концепцию человека, «достигающего предела возможностей», аналогией которого был «homo transcendens» Гомбровича (Э. Фьяла) [11], т. е. «человек переступающий», что с одной стороны, связано с экзистенциализмом, но, с другой, открывает перспективу выхода за пределы экзистенциальной антропологии.

Однако, как у многих других польских писателей, у Гомбровича есть «теневая» сторона восприятия творчества Достоевского, обусловленная польским национальным самосознанием Гомбровича и сатирическими образами поляков у автора «Братьев Карамазовых». В статье «Польша и латинский мир» («Polska i świat łaciński», 1945) Гомбрович диагностирует: «Мы, поляки, латинизированные славяне, именно за это ненавидел нас Достоевский. Русский гений считал нас предателями славянского духа, и путь нашего развития пробуждал в нём большое недоверие» [13: 348]. Однако, начиная цитируемый текст с однозначной формулы «польскости» как «латинизированного славянства», Гомбрович в завершение своих размышлений подвергает формулу польской идентичности «поляк – католик» скептической ревизии и проблематизации, утверждая, что католизация Польши была все-таки слишком поверхностной, и западная дисциплина формы обнаружила свою неорганичность для славянской души поляков, хотя в глазах восточных славян поляки действительно выглядят представителями цивилизации латинизированного Запада: «Мы слишком славяне, чтобы быть латинянами, и слишком латиняне, чтобы быть славянами. Поэтому предназначение наше в том, чтобы жить между двумя разными мирами и разными стилями,

не отождествляя себя ни с одним из них» [13: 356]. Неопределенность и отсутствие формальной дисциплины, особенно в сопоставлении с французской завершенностью и внешним изяществом, – это то, в чем «перекрещивается» образ поляка в восприятии Гомбровича и образ русского в восприятии Достоевского, см., например, высказывание главного героя романа «Игрок»: «Тут дело в форме. Большей частью мы, русские, так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность. Ну, а гениальности-то всего чаще и не бывает, потому что она и вообще редко бывает. Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком» [4: 5, 230]. Следуя Достоевскому, аналогичную характеристику русскому человеку дает Н.А. Бердяев: «Характеру русского человека претит формализм европейской культуры, он ему чужд. У русского человека – незначительная формальная одаренность. Форма вносит меру, она сдерживает, ставит границы, укрепляет в середине. Апокалипсический и нигилистический бунт сметает все формы, смещает все границы, сбрасывает все сдержки» [2: 14].

Одним из культурно-цивилизационных кодов поляка как западного европейца является индивидиуализм, однако манифестация эго-суверенитета в знаменитой инвокации из «Дневника» Гомбровича: «*Понедельник*. Я. *Вторник*. Я. *Среда*. Я. *Четверг*. Я» [14: 1, 9] является у польского писателя не проявлением глубинной человеческой самости, а способом самопрезентации, своего рода декларацией о намерениях, выражающей устойчивое стремление соотечественников Гомбровича быть ближе к вестернизированной «я»-культуре, чем к ориентализированной «мы»-культуре. Однако в «Дневнике» Гомбровича желаемое программно расходится с действительным, и проявляется это в том, что «подоплекой» суверенного «Я» в «Дневнике» Гомбровича всегда является зависимость «Я» от находящегося рядом «не-Я», от «другого»,

вплоть до полного слияния «Я» с «земным», «людским собором» (дословно по Гомбровичу, «kościół ludzki» – «людской костел»). Значимой оказывается тема «другого» и для творчества Сартра (см. известное изречение «ад — это другие» из пьесы «За закрытыми дверьми»), и здесь обнаруживаются определенные сходства с Гомбровичем, хотя у последнего адское, инфернальное начало проявляется не в «других», а, наоборот, в отсутствии «других», в трансцендентном одиночестве «Я» перед «ничтойностью» космоса.

По классификации М. Черминской, в жанровом «автобиографическом треугольнике» (исповедь – свидетельство – вызов) [10] «Дневник» Гомбровича, вопреки видимости, относится не к «я»-документам (исповедь), а к «ты»-документам (вызов, или провокация). Авторское «я»-слово чутко реагирует на противослово «другого», более того, оно ориентировано на то, чтобы вызвать бурную реакцию извне. Гомбровичевская идея дневника-диалога имеет очевидные моменты сближения с концепцией «внутренне-полемического слова – слова с оглядкой на враждебное чужое слово» у Бахтина: «Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения» [1: 219]. По мнению Бахтина, «внутренне-полемическое слово» присутствует в форме «Ich-erzählung исповедального типа, среди которых видное место занимает «Исповедь» Руссо» [1: 220]. Среди эго-документов XX века подобную роль играет, несомненно, «Дневник» Гомбровича.

О межчеловеческом детерминизме «Я» впервые говорится в эпатажной форме в романе Гомбровича «Фердидурке»: «...более всего на свете человек зависит от отражения в душе другого человека, пусть даже это будет душа кретина» [3: 11]. В дальнейшем творчестве Гомбровича это суждение о зависимости человека «от отражения в душе другого человека» трансформируется в религиозно-философскую концепцию «людского собора» в драме «Венчание» («Ślub», 1953): «Человек подвержен тому, что создается “между” людьми, и нет для него другой божественности, кроме той, которая рождается в людях»

[15: 133]. Главный герой этой драмы Генрик переносится во сне в разрушенный костел без Бога, и в первой сцене сновидческого действа друг главного героя Владек утешает сокрушенного Генрика: «Зачем тебе Бог, если у тебя есть я? / Ведь видишь же, что я такой, как ты! К черту грезы и видения / Если ты и я из крови и плоти / И ты как я, а я как ты!» [15: 43]. В конце пьесы уже сам Генрик парафразирует мысль своего друга в форме поэтического кредо, напоминающего «Песнь о себе» Уолта Уитмена: «Я отвергаю любой порядок и идею / Я не верю ни одной абстракции, доктрине / Я не верю ни в Бога, ни в Разум! / Хватит Богов! Дайте человека! / Пусть он будет, как я, смутный и незрелый / Незавершенный, темный и неясный / Чтобы я танцевал с ним! Игрался! Чтобы я с ним боролся! / Перед ним притворялся! Благодарил его, / Назвязывал ему самого себя, его любил, и в нем самом / Творил самого себя, и рос, и так, растущий, / Венчался сам с собой в людском соборе» [15: 249].

Здесь у Гомбровича прослеживается диалогическая амбивалентность отношений с религиозной философией Достоевского. Христоцентризм автора «Братьев Карамазовых» чужд Гомбровичу, ему ближе пророчество ницшевского Заратустры о «смерти Бога» («Что касается Бога. Незачем мечтать об абсолютном Боге на небесах, в старинном стиле. Этот Бог действительно для меня умер, я не нахожу в себе Бога, я не знаю, что это такое, нет во мне для этого никакого содержания» [14: 1, 276-277]). При этом гимн «людскому собору» в монологе Генрика из «Венчания» имеет важные точки пересечения с пророчеством Версилова, героя романа Достоевского «Подросток»: «И люди вдруг поняли, что они остались совсем одни, и разом почувствовали великое сиротство... Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга» [4: 13, 378-379]. Русский философ-экзистенциалист и персоналист Бердяев негативно интерпретирует это пророчество героя Достоевского, называя идеал Версилова «безличной, коммунистической

любовью, в которой люди прилепляются друг к другу, чтобы не так страшно было жить потерявшим веру в Бога и в бессмертие, т. е. в Смысл жизни» [2: 85]. Версиловская идея «коммунистической любви» без Бога обнаруживает парадоксальную близость концепции «людского собора» Гомбровича, хотя польский писатель-эмигрант, естественно, очень далек от догматов коммунизма как такового, да и от любых других «измов» (в том числе от экзистенциализма), дистанцируясь от всех борющихся друг с другом доктрин. Однако в метафизическом аспекте Гомбрович предстает имперсоналистом постольку, поскольку основным антропологическим законом его творчества выступает идея коммуникации, связи человека с человеком, формула «человеческое есть межчеловеческое» (М. Гловиньский) [12: 8].

Идея «людского собора», основным принципом которого является зависимость «я» от отражения в душе «другого», обнаруживает сходство теоретических воззрений писателя не столько с экзистенциализмом, сколько с социально ориентированной философией, сущность которой определена тезисом Карла Маркса: «...человек сначала смотрится, как в зеркало, в другого человека. Лишь отнесясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек Петр начинает относится к себе как к человеку» [7: 23, 62]. И здесь по отношению к Достоевскому у Гомбровича как автора концепции «межчеловеческого собора» происходит удивительная аберрация восприятия, поскольку автор «Преступления и наказания» кажется ему выразителем... индивидуалистического сознания западного типа: «У нас, сынов Востока, тает в руках проблема индвидуальной совести... а Леди Макбет и Достоевский становятся недостоверны» [14: 1, 355]. Таким образом, по одну сторону у Гомбровича – «славяне», «сыны Востока», «мы», и, в том числе, сам Гомбрович, а по другую — «они», люди Запада, символическими персонификациями которых объявляются герои Шекспира и... Достоевского. Столь парадоксальная инверсия концепции «латинизированного славянства», представленной в статье

Гомбровича «Польша и латинский мир», объясняется тем, что Гомбрович ориентируется не столько на Достоевского – проповедника идей почвенничества и мессианизма, сколько на Достоевского – экзистенциалиста и индивидуалиста, адаптированного к интеллектуальным потребностям и эстетическим вкусам западного читателя, и в соответствующей «подаче» Достоевского западному читателю (в том числе польскому) немалую роль сыграли два русских мыслителя-экзистенциалиста Шестов и Бердяев.

Фамилии обоих философов, вместе с Владимиром Соловьевым, присутствуют в виде «ветвей» «философического древа», нарисованного Гомбровичем в 1954-1955 г.г. – «стволом» «древа» является предтеча экзистенциализма датчанин Кьеркегор. Среди отечественных философов наиболее близок Кьеркегору Шестов, который перед общепринятыми истинами всегда отдавал предпочтение правде отдельной личности, насколько парадоксальной или даже возмутительной для общественного мнения она ни казалась. Слово Пушкина о таинстве поэта и поэзии «Ты сам свой высший суд» (сонет «Поэту»), по Шестову, распространяется на экзистенциальный способ философствования, замкнутый на правде отдельного «я», поскольку «последнее слово философии — одиночество» [9: 367]. Радикальный индивидуализм Шестова привел к отождествлению им мировоззрения Достоевского и Ницше, представлявшихся в глазах философа «братьями-близнецами»: «Шестов боролся за восстановление прав индивида, за его достоинство, и в этой борьбе он шел... за Достоевским. Но роковым шагом, подсказанным Ницше, стала идея решительного разрыва с “другими”; погружения его в одиночество как в единственную подлинную среду для исследования его сущности и поисков путей к спасению» (В.В. Ерофеев) [5: 75].

Уже намного позже Шестова Гомбрович идет в противоположном направлении. Так, в «Дневнике» он критикует экзистенциализм за превращение человеческого бытия в индивидуалистическую абстракцию. «Объектом» критики

Гомбровича выступает Альбер Камю как наследник экзистенциального индивидуализма Кьеркегора и Шестова: «Камю... изымает человека из людской массы, и даже из общения с другим человеком, соотнося единичную душу с экзистенцией – это выглядит так, как если бы он рыбу изъял из воды»; «И здесь я бы хотел сказать... : не воспринимайте меня одинокой душой в космосе – путь ко мне ведет через других людей» [14: 1, 71-72].

Мировоззрение Гомбровича, рассматривающее единение «Я» и «другого» в рамках «людского собора» является постэкзистенциалистским: это уже не «философия одиночества» по Шестову, а осознанное принятие точки зрения «других» – «молочника, аптекаря, ребенка аптекаря и жены столяра» [14: 1, 147]. Невыносимость искусственной самоизоляции человека, являющейся следствием экзистенциалистского мировидения, приводит автора «Дневника» к отказу от аристократического эгоцентризма в пользу демократического эгалитаризма и «опрощения», сродни идее, высказываемой чертом Ивана Федоровича в романе Достоевского «Братья Карамазовы»: «Моя мечта это – воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит. Мой идеал – войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца, ей-богу так. Тогда предел моим страданиям» [4: 15, 73-74]. Это высказывание инфернального двойника Ивана Карамазова можно считать префигурацией концепции «людского собора» Гомбровича.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х – 1970-х г.г. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. 800 с.
2. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 2.
3. Гомбрович В. Фердидурке. Спб: Амфора, 2000.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972-1990.

5. Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. М.: Советский писатель, 1990.
6. Латынина А.Н. Достоевский и экзистенциализм // Достоевский – художник и мыслитель. М.: Художественная литература, 1972.
7. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. М.: Госполитиздат, 1960. Т. 23.
8. Рейсер С. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели» // Вопросы литературы. 1968. №2.
9. Шестов Л.И. Философия трагедии. М. – Харьков: АСТ – Фолио, 2001.
10. Czermińska M. Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie. Kraków: Universitas, 2001.
11. Fiała E. Homo transcendens w świecie Gombrowicza. Lublin: KUL, 2002.
12. Głowiński M. "Ferdydurke" Gombrowicza. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1991.
13. Gombrowicz W. Czytelnicy i krytycy. Varia 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
14. Gombrowicz W. Dziennik: W 3 t. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
15. Gombrowicz W. Iwona, księżniczka Burgunda. Ślub. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
16. Gombrowicz W. List do ferdydurkistów. Varia 3. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

ОТ ХОХЛАТКИ И АНАНАСНОГО КОМПОТА К РЯБЧИКУ И ЧАЙКЕ

(о перипетиях творчества главного наследника Ф.М. Достоевского)

МАРТИРОСЯН К.Г.
Кандидат филологических наук
Государственный университет им. В.Я. Брюсова

В литературоведении XX и XXI веков сложилась устойчивая традиция – противопоставлять творчество Ф.М.Достоевского («литература идей», «почвы») и художественное наследие А.П.Чехова («эстетство», «преобладание формы над содержанием»). М.М.Бахтин, неустанно доказывавший, что Ф.М.Достоевский – писатель номер один, о Чехове отозвался кратко: «Он весь стилизация». [1: 8] Из почитателей Достоевского наиболее категоричен в неприятии Чехова поэт Иннокентий Анненский: «*Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского - я не люблю Чехова.. .* [2: 475]

В то же самое время антагонисты Достоевского – И.А.Бунин, В.Набоков, М.Кундера, – восхищались Чеховым-художником, не признавая при этом право на литературный Олимп за Достоевским.

И в основе подобного противопоставления лежат не только размышления об идейности/безыдейности, но и наблюдения над художественным методом писателей. М.М.Бахтин в «Поэтике Достоевского» указывает, что каждый герой у писателя является носителем идеи, по сути идея порождает героя. Некоронованный лидер советского литературоведения в данном своём тезисе невольно соприкасается с мнением П.А.Кропоткина, считавшего, что «такие люди как Раскольников не убивают». Мысль Кропоткина проиллюстрирована в «Лекциях по русской литературе» В.В.Набокова:

Он убивает еще и потому, что, согласно излюбленной идее Достоевского, распространение материалистических идей

нравственно опустошает человека и может сделать убийцей даже положительного юношу, так что он легко пойдет на преступление при неудачном стечении обстоятельств. [3: 186]

Рецепты творческой лаборатории А.П.Чехова на первый взгляд диаметрально противоположны. «Живые правдивые образы создают мысль, а мысль не создаёт образа» [4: 118],– цитирует мэтра его ученица и, быть может, единственная «большая любовь в его жизни» [5: 201] – писательница Лидия Авилова.

Тем не менее, влияние Ф.М.Достоевского на систему образов А.П.Чехова, наличие в его творчестве интертекстов из произведений предшественника были общеизвестны. М.Громов отмечает, что первая пьеса Чехова «Безотцовщина», написанная в гимназические годы, создавалась под сильнейшим влиянием Ф.М.Достоевского. В 1880 году двадцатилетний Антон вместе братом, подающим большие надежды художником Николаем, присутствовал на торжествах по случаю открытия памятника А.С.Пушкину, где Ф.М.Достоевский с триумфом прочитал свою знаменитую речь. М.Громов констатирует, что чеховские персонажи знают творчество Достоевского, о нём спорят (например, в рассказе «Учитель словесности» «…какой же Пушкин психолог? Ну, Щедрин или, положим, Достоевский – другое дело, а Пушкин – великий поэт и больше ничего» [6: 314]. Цитаты, аллюзии и реминисценции на Достоевского помогают понять характер героев (например, в рассказе «Соседи» первый брак Власича «во вкусе Достоевского», в «Рассказе неизвестного человека» наблюдение главного героя над тем, как Орлов с помощью цинизма пытается заглушить боль обосновывается ссылкой на роман Ф.М.Достоевского «Униженные и оскорблённые»). Знанием творчества Достоевского может мотивироваться и всё поведение чеховского героя (детективный рассказ «Шведская спичка»). В «Чёрном монахе» сюжет Ф.М.Достоевского (Иван и чёрт в романе «Братья Карамазовы») становится протоплазмой чеховского рассказа. В 1920-ые годы критики разделились на «песоцкистов» и «ковринистов»,

доказывавших, что Песоцкий бескрылый обыватель, а пламенный мечтатель Коврин чахнет из-за среды. Однако авторская позиция в «Чёрном монахе» становится ясной и недвусмысленной, если мы рассмотрим этот рассказ в макроконтексте творчества Чехова, вспомним о том, какое значение придавал Антон Павлович таким понятиям как труд и сад. «Чехов единственный из русских классиков, в аксиологии которого труд занимает центральное место» [7], а сад для него важнейший микрокосм. Страдающий кровохарканием Чехов дважды вырастил сад – в Мелихове и на безводном пустыре в Крыму. Песоцкий вырастил сад – лучший в России, а Коврин так и не прочитал ни одной лекции. В отличие от магистра Коврина, Чехов неизменно убегал от дифирамбов в свой адрес и говорил: «Читать же меня будут все-таки только семь лет…» [5: 201].

«Чёрный монах» Чехова – блестящая антиутопия (сквозной жанр в творчестве Ф.М.Достоевского), показавшая куда поведут Россию пламенные мечтатели. И не случайно то, что в годы разрухи Чехова пытались «сбросить с корабля современности» наряду с Достоевским.

В повести «Дуэль» речь главного героя – недоучившегося филолога Лаевского, обильно снабжена как прямыми цитатами, так и аллюзиями на произведения Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого. Написана «Дуэль» в 1891-ом – переломном году (после смерти брата Николая и поездки на Сахалин). Натурализм всё ещё присутствует в этой чеховской повести в виде обильных зооморфизмов зоолога фон Корена, однако в финале рассказа Николай Васильевич фон Корен признаёт ошибочность своих воззрений на Лаевского. Помимо веры в возрождение деморализованной личности, «Дуэль» близка художественной ткани романов Достоевского дистанцированностью (равноудалённостью, а точнее, как удачно выразился профессор И.Л.Волгин, «равноблизостью» [8]) автора к своим персонажам. Параллели между художественным методом Ф.М.Достоевского и А.П.Чехова неискушённому читателю могут показаться иллюзорными. И не только

неискушённому… Известный советский методист А.Белкин объяснял педагогам:

Я определю метод Достоевского словами того же Бахтина: полифонизм. Сейчас уже говорят, что многие другие художники- полифонисты. Например, у Чехова начали находить полифонизм (вообще-то полифонизм у Чехова можно найти, конечно, если искать). Но Достоевский - это полифонист в точном смысле слова… [2: 23].

Однако для того, чтобы заметить родство художественного метода в «Дуэли» особого напряжения не требуется. Помимо тщательной завуалированности авторской позиции при столкновении мировоззренческих позиций, налицо диалогизированные монологи Лаевского, который постоянно воспроизводит чужое слово о себе в непрестанном стремлении «быть услышанным, понятым и прощённым» [10: 141]. Текст «Дуэли» подсказывает нам, что А.П.Чехов задолго до М.М.Бахтина заметил такое открытие Достоевского, как «слово с лазейкой» и в точности воспроизвёл в своей повести.

«Лазейка – это оставление за собой возможности изменить последний, окончательный смысл своего слова. Если слово оставляет такую лазейку, то это неизбежно должно отразиться на его структуре. Этот возможный иной смысл, то есть оставленная лазейка, как тень, сопровождает слово». [11: 34]

Как отмечает Бахтин, слово с лазейкой таит в себе потенциальный конфликт, поскольку автор высказывания не искренен и ожидает опровержения своих слов.

«Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только провоцировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого». [11: 34].

В «Дуэли» ссора между Лаевским и фон Кореном вспыхнула после того, как зоолог всего лишь повторил ту оценку ситуации, которую высказал сам несостоявшийся филолог:

-- Хотя, надо сознаться, -- продолжал он, -- были ближайшие причины для припадка и довольно-таки основательные. В последнее время мое здоровье сильно пошатнулось. Прибавьте к этому скуку, постоянное безденежье... отсутствие людей и общих интересов... Положение хуже губернаторского.

-- Да, ваше положение безвыходно, -- сказал фон Корен.

Эти покойные, холодные слова, содержавшие в себе не то насмешку, не то непрошеное пророчество, оскорбили Лаевского. Он вспомнил вчерашний взгляд зоолога, полный насмешки и гадливости, помолчал немного и спросил, уже не улыбаясь:

-- А вам откуда известно мое положение?

-- Вы только что говорили о нем сами, да и ваши друзья принимают в вас такое горячее участие, что целый день только и слышишь, что о вас. [12: *423*]

Однако залог успеха Чехова отнюдь не в ученичестве у классиков, а прежде всего в той смелости, с которой Антоша Чехонте уже в 20 лет начинает пародировать всемирно известных классиков: Л.Н.Толстого, В.Гюго, И.С.Тургенева и конечно не в последнюю очередь Ф.М.Достоевского.

В качестве злой пародии на Достоевского приводятся цитата и аллюзия (точнее, травестия) в рассказе «Загадочная натура»:

— Слушайте. Родилась я в бедной чиновничьей семье. Отец добрый малый, умный, но... дух времени и среды... vous comprenez 1, я не виню моего бедного отца. Он пил, играл в карты... брал взятки... Мать же... Да что говорить! Нужда, борьба за кусок хлеба, сознание ничтожества... Ах, не заставляйте меня вспоминать! Мне нужно было самой пробивать себе путь... Уродливое институтское воспитание, чтение глупых романов, ошибки молодости, первая робкая любовь... А борьба со средой? Ужасно! А сомнения? А муки

зарождающегося неверия в жизнь, в себя?.. Ах! Вы писатель и знаете нас, женщин. Вы поймете... К несчастью, я наделена широкой натурой... Я ждала счастья, и какого! Я жаждала быть человеком! Да! Быть человеком — в этом я видела свое счастье!— Чудная! — лепечет писатель, целуя руку около браслета. — Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! [13: 90-91].

Интертекст в зрелом творчестве А.П.Чехова как правило, тщательно завуалирован и потому неудивительно то, что и в XXI веке литературоведам удаётся открыть не отмеченные ранее аллюзии, реминисценции, травестии.

Для нас уже не секрет, что чеховский рассказ может строиться и как метатекст Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого. Профессор А.Кубасов заметил, что внешность братьев Тереховых в рассказе «Убийство» навевает вполне определённые параллели с портретами Толстого и Достоевского. Разница в возрасте между Яковом и Матвеем близка к разнице между двумя центральными классиками Золотого века русской литературы. Это единственный рассказ, в котором Чехов использовал имя Аглая, недвусмысленного отсылающего к роману Достоевского «Идиот».

А в рассказе «Панихида» главный герой – «верхнезапрудский интеллигент» не в силах понять, почему на записках, подаваемых на проскомидию, нельзя писать «блудница». В.Рынкевич полагал, что в этом произведении нет подтекста: «Сказано лишь то, что написано…лишь то, что сельский лавочник считает свою умершую дочь актрису блудницей» [14: 15-16]. Однако в рассказе пародируется глава «Убийца и блудница» в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Именно эта глава вызывала наиболее острую критику тех, кто отказывался помещать Достоевского на литературном Олимпе. И.А. Бунин, в частности, усматривал стремление «совать Христа куда попало» [15: 38]. Еще один писатель, удостоившийся звания последнего классика русской литературы -- Владимир Набоков, в своих лекциях для

американских студентов называл заключительную фразу этой главы «не имеющей себе равных по глупости во всей мировой литературе» [16: 190] Он помнит, что девятнадцать столетий назад Христос простил покаявшуюся блудницу. Тем не менее, соединение в один треугольник несчастной проститутки, убийцы и Библии автор Лолиты считает порывом фальшивого красноречия. «Убийца и блудница за чтением Священного Писания – что за вздор! Здесь нет никакой художественно оправданной связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр высокой патетики и набожности» [16: 190]. Необходимо отметить, что четвертая глава четвертой части была отвергнута редакторами «Русского вестника» Катковым и Любимовым, Достоевский в спешке переделал ее на их лад и вкус. [17: 40].

В «Преступлении и наказании» блудница объясняет Евангелие главному герою и наставляет его на путь истинный. В чеховском рассказе главный герой лавочник Андрей Андреич в записочке на проскомидию «крупными, словно шатающимися буквами» пишет: «за упокой рабы Божией блудницы Марии». Гнев и испуг в ответной реакции священника подчеркивают неадекватность поступка «верхнезапрудского интеллигента и старожила».

— Андрей Андреич, это ты подавал на проскомидию за упокой Марии? — спрашивает батюшка, сердито вскидывая глазами на его жирное, вспотевшее лицо.

— Точно так.

— Так, стало быть, ты это написал? Ты?

И отец Григорий сердито тычет к глазам его записочку. А на этой записочке, поданной Андреем Андреичем на проскомидию вместе с просфорой, крупными, словно шатающимися буквами написано:

«За упокой рабы божией блудницы Марии». [18: 352].

Не была замечена критикой заочная полемика с Ф.М. Достоевским в рассказе «Володя большой и Володя маленький»,

поскольку аллюзия на последний роман Ф.М.Достоевского осложнена автореминисценцией. Пятикратное повторение младшим Володей бессмысленного звукоподражательного слова «Тара... рабумбия!» [6: 224] призвано передать пустоту и бессмысленность внешне блестящего прозябания героев. Помимо, этого Тарарабумбия – завуалированная отсылка (точнее: автореминисценция) к фразе из чеховских писем: «тараканить женщин». Софья Львовна говорит Володе младшему, что могла бы стать ангелом, если бы окружающие мужчины видели в ней человека, а не игрушку. Ангел и тараканы – такова ненавязчивая аллюзия (осложнённая автореминисценцией) на Ф.М.Достоевского: в романе «Братья Карамазовы» ангелом, которого «точит червь» назван послушник Алёша.

Таким образом, Чехов ставит под сомнение возможность воплощения идеи Достоевского – вернуть Алёшу в мир и сделать его иноком в миру.

И когда опять проезжали мимо монастыря, Софья Львовна опять вспоминала про Олю, и ей становилось жутко от мысли, что для девушек и женщин её круга нет другого выхода, как не переставая кататься на тройках и лгать или же идти в монастырь, убивать плоть… [6: 225].

Состоятельность идеи «иночества в миру» ставилась Чеховым под сомнение и двумя годами ранее в повести «Дуэль». В финале «Дуэли» Лаевский начинает работать сверхурочно, чтобы расплатиться с долгами, а предвидение Николая Васильевича фон Корена (корни чеховского творчества ведут к Николаю Васильевичу Гоголю) не оправдалось. Н.В.Гоголь всё последнее десятилетие мечтал об уходе в оптинский монастырь, оставил работу писателя и погряз в долгах. Во втором томе «Мёртвых душ» писатель собирался поселить Чичикова рядом с монастырём, сделав его при этом успешным предпринимателем и благотворителем.

И тем не менее, роман «Братья Карамазовы» – наиболее близкое А.П.Чехову произведение Достоевского. Старец Зосима,

как и его прототипы – оптинские старцы Амвросий и Леонид, епископ Игнатий Брянчанинов – не благословляют своих послушников на ношение вериг, изнурительные посты. Главная идея – не нужно выдумывать себе крест (имеется в виду тяготы, испытания), нужно переносить смиренно те лишения, которые пошлёт судьба. Эта идея найдёт отражение в дальнейшем творчестве А.П.Чехова. В пьесе «Чайка» Нина Заречная восклицает Треплёву: «Умей веровать и неси свой крест» [19: 58]. Однако крест её выдуманный – она посвятила свою жизнь Тригорину – вялому, апатичному и безразличному к ней. Бессмысленно и убийство чайки Треплёвым, поскольку на чаек не охотятся.

Все наши наблюдения над интертекстуальностью в творчестве Чехова, все наши размышления о значимости творческих интенций Достоевского и Чехова были бы неполноценными без современных открытий ономастики.

Профессором А.Кубасовым найдена изюминка – звукосимволическая паронимия в рассказе «Попрыгунья». Дымов – обманутый муж предлагает Ольге Ивановне:

Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка, -

после того, как она изменила ему с художником Рябовским («Рябушей» – как его называет героиня) [1: 143]. Данная деталь говорит о многомерности чеховских персонажей: талантливый учёный может быть весьма недальновидным супругом. И в этой любви героини к рябчику и Рябуше вся квинтэссенция её легкомысленного характера. Откуда у Чехова это повышенное внимание к именам, привязывание имён к каламбурам? Быть может, Чехова впечатлил каламбур Достоевского в «Братьях Карамазовых»: «делать куры Хохлаковой» (как поясняет О.Солянкина, в одной из фраз («строит куры Хохлаковой»), брошенной мимоходом Дмитрием Карамазовым, игра строится на созвучии фамилии «Хохлакова» (похоже на «курицу-хохлатку») и компонента фразеологизма-варваризма «строить куры» (фр. faire la cour), что означает льстить, волочиться, любезничать».) [18]. Любовь Ольги Ивановны к рябчикам быть

может также продолжением привязанности к ананасному компоту Лизы Хохлаковой. Наши попытки найти истоки чеховских интертекстов в романе «Братья Кармазовы» мотивируеются тем, что Чехов хорошо знал текст последнего романа Достоевского. Об этом свидетельствуют, помимо дневников писателя, и афоризмы Чехова. «Легко любить всё человечество. Вы соседа своего сначала полюбите», – в основе этого знаменитого чеховского афоризма лежит аллюзия на слова старца Зосимы в главе «Маловерная дама»:

…Я, говорит, люблю человечество, но дивлюсь на себя самого: чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко, говорит, доходил до страстных помыслов о служении человечеству и, может быть, действительно пошел бы на крест за людей, если б это вдруг как-нибудь потребовалось, а между тем я двух дней не в состоянии прожить ни с кем в одной комнате, о чем знаю из опыта. [21: 53]

Ещё один пример неочевидной паронимической рифмовки в рассказе «Попрыгунья»:

«И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и всё щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: «Голая! голая!» [6: 17].

При механическом чтении данного отрывка учащиеся неверно ставят ударение: воро'ны летали… и говорят о том, что ударение падает на второй слог:

Между тем, если в слове дразнили поставить ударение на первом слоге (как произносят на родине Чехова в Таганроге), в пяти из семи словоформ фразы получается ритмический рисунок дактиля:

вОроны I ^- - I летАли I-^ -I Около I ^ - - I ВОлги и I ^ - - I дрАзнили I ^ - - I её I - ^ I гОлая I ^ - - I гОлая I ^ - - I

вОроны-самцы подчёркивают стыд героини после первой супружеской измены, усиливая тем самым психологизм: обнажение Волги дано глазами Ольги. Таким образом и в этом рассказе выбор имени главной героини продиктован созвучиями (как и художника Рябовского). Пейзажные зарисовки в зрелом творчестве Чехова даются глазами героя и, как и в творчестве Достоевского, играют сугубо вспомогательную роль – помогают понять внутреннее состояние персонажей. (Ср. Раскаяние Раскольникова, его объяснение с Соней в эпилоге романа «Преступление и наказание» на фоне залитой светом широкой реки).

Эта паронимическая тройка: Волга – Ольга – голая, может быть также подсказана романом Ф.М.Достоевского: звон – Перезвон – не знает где он:

– *Это хозяин Перезвона, лекарь, не беспокойтесь о моей личности, – отчеканил опять Коля.*

– *Звон? – переговорил доктор, не поняв, что такое Перезвон.*

– *Да не знает, где он. Прощайте, лекарь, увидимся в Сиракузах.* [21: 506]

От Достоевского Чехов унаследовал поэтичность, музыкальность прозы (исследователи творчества Ф.М.Достоевского до сих пор находят в его последнем романе анаграммы, парономазию, неочевидную рифмовку).

С творчеством Ф.М.Достоевского (наряду с творчеством Н.В.Гоголя) очевидно связана любовь Чехова к зооморфизмам и оксюморонам. В романе «Идиот» «Достоевский сознательно совмещает высшее и низшее создания - льва и мышь в их антиномии. «Кроме всего прочего, изображение льва не только входит в харизматическую королевскую геральдику, но часто символизирует спутников святых, в частности святого Марка, а мышь несёт намёк на язычество» [22: 311], – наш современник проводит ценное исследование на стыке ономастики графологии.

А в повести А.П.Чехова «Три года» доктор Белавин называет себя «старым двужильным ослом», намекая на своё

исключительное трудолюбие, однако обилие в его речи фонемы «Р» дополняет образ старого брюзги и навевает параллели с цепным псом:

«Почему на мне этот сюРтук, а не гоРячечная Рубаха? Я веРю ещё в пРавду, в добРо, я дуРак идеалист […] »1.

Для дочери доктора Юлии его напев «Ру-ру-ру» является сигналом недовольства и скверного настроения. Аллитерации в данном отрывке привносят нотки комического зооморфизма и, помимо указания на сварливый характер, свидетельствуют о том, что доктор (у которого дома не работает звонок двери) обленился и обрюзг (в чеховских письмах собака, лежащая на сене – символ инертности и лени).

К.Баршт констатирует, что развитие художественной ткани в направлении от имени и его семантического ядра характерно не только для романа «Идиот». В ходе работы над романом «Преступление и наказание» Достоевский тщательно выписывает семантическое поле имени Наполеон. По мнению К.Баршта, в черновых записях «записных тетрадей» Достоевского фактически происходило семиотическое движение по маршруту: символ - иероглиф- эмблема - слово. «От беспредельного обозначения всеобщего бытия в единичном знаке к обозначению частного единичного бытия за счёт формирования модели бытия как трансцендентального означающего». Открытия К.Баршта настолько существенны, что он позволяет себе назвать термин М.Бахтина полифонизм «неудачным». М.М.Бахтина это не убивает, но позволяет существенно расширить наши представления о поэтике Ф.М.Достоевского. И полагаю, не будет натяжкой добавить: и Чехова. Целью нашей статьи было показать ту первостепенную роль, которую сыграл в творчестве А.П.Чехова Достоевский-художник.

[1] *Чехов А.П.* Полн. собр.соч. в 18 томах. Том 9. М., 1977. С.22.

Видимо, И.Анненский осознавал крайнюю субъективность своей оценки («Он хотел убить в нас Достоевского»), поскольку в том же, процитированном выше письме сообщает Е.М.Мухиной о намерении уничтожить свою статью о «Трёх сестрах» Чехова.

Нет, не убить Достоевского, а позаимствовать у него россыпи алмазов для дальнейшей огранки – вот цель А.П.Чехова, которую он блестяще реализовал в меру своего недолгого жизненного пути. Это повышенное внимание Ф.М.Достоевского и А.П.Чехова к ономастике, словесным каламбурам, звукосимволизму, использование неочевидной рифмы и ритмизация прозаических отрывков нашли продолжение в творчестве И.А.Бунина, М.А.Булгакова, Б.Л.Пастернака, В.В.Набокова, В.С.Маканина и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кубасов Александр Васильевич Проза А.П.Чехова: искусство стилизации Екатеринбург, 1999.
2. Анненский И. Избранное. М., 1987.
3. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. Спб, 1996.
4. Авилова Л.А. Рассказы. Воспоминания. М., 1984.
5. Бунин И.А. О Чехове // Бунин И.А. Собр.соч. в 6 томах. Т. VI. М., 1988.
6. Чехов А.П. Полн. Собр. Соч. в 18 томах. Том VIII. М., Наука, 1977.
7. Александр Крылов доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой экономики и международных отношений РАН // Круглый стол по итогам второй международной конференции Грибоедовские чтения, Ереван, 17/12 2009.
8. Волгин И.Л. Достоевский «»Преступление и наказание» // «Игра в бисер» с Игорем Волгиным. ТВ Культура, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Ab1d0LleUCQ Дата открытия 29.06.2021 19:49.
9. Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1974.
10. Легова Е.С. Диалог в творчестве Ф.М.Достоевского как проблема философии М.М.Бахтина // Вопросы философии. 2005; №10.

11. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
12. Чехов А.П. Полн. Собр. Соч. в 18 томах. Том VII. М., Наука, 1977.
13. Чехов А.П. Полн. Собр. Соч. в 18 томах. Том II. М., Наука, 1977.
14. Рынкевич В. Путешествие по дому с мезонином. М., Худ.лит., 1990.
15. Бахрах А Бунин в халате и другие портреты. М., «Вагриус», 2005.
16. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., Изд. Независимой газеты, 1999.
17. Более подробно: Мартиросян К.Г. Художественная проза А.П.Чехова и И.А.Бунина в контексте их религиозно-философских взглядов. Дисс… к.ф.н. Ер., 2008.
18. Чехов А.П. Полн. Собр. Соч. в 18 томах. Том IV. М., Наука, 1977.
19. Чехов А.П. Полн. Собр. Соч. в 18 томах. Том XIII. М., Наука, 1977.
20. Солянкина О.Н. «Жанровый генезис романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»: традиции комедии, водевиля и фельетона. Дисс. … к.ф.н.М., 2010.
21. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Полн. собр. соч. в 30 томах. Том XIV. Л., 1976.
22. Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб, 2011.

ОПЫТ ПРЕПОДАВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ПРАВОСЛАВНОГО ВУЗА

МЕЛЕНТЬЕВА И. Е.
Кандидат филологических наук
ОЧУ ВО «Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет»;
ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына»

С января 2004 года я преподаю различные историко-литературоведческие и теоретико-литературоведческие дисциплины в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете.

Вуз носит имя Патриарха Московского и всея Руси Тихона (в миру Василий Иванович Беллавин (1865–1925)), который стал первым патриархом Русской Православной Церкви после восстановления патриаршества в России (с 21 ноября (4 декабря) 1917 года).

Епископ Тихон был одним из инициаторов и участников Поместного собора Русской Православной Церкви – первого с конца XVII века. Важнейшее решение Собора – восстановление 28 октября (11 ноября) 1917 года патриаршества, положившее конец синодальному периоду в истории Русской Церкви. Собор заседал больше года, до 7 (20) сентября 1918 года; рабочие заседания проходили в Московском епархиальном доме в Лиховом переулке. Здание Епархиального дома было специально построено для заседаний Собора. Большая часть из 600 участников заседаний – архиереи, пресвитеры, диаконы, псаломщики, монахи, миряне [см. 1] – впоследствии стали исповедниками и были канонизированы в конце XX – начале XIX вв.

Годы управления святителем Церковью оказались временем тяжких испытаний для России. Большевистская власть проводила политику запугивания, террора и репрессий

против всего того, что было лучшим в имперской России. Церковь оказалась именно в этом смысловом ряду.

1 ноября 1981 года Архиерейским собором Русской Зарубежной Церкви патриарх Тихон канонизирован в лике исповедников со включением в Собор новомучеников и исповедников Российских, а 9 октября 1989 года прославлен Архиерейским собором Русской Православной Церкви.

Имя патриарха Тихона ПСТГУ носит неслучайно. Во-первых, именно у патриарха Тихона родилась идея совместить два локуса образования – академический и духовный. Святитель считал, что подобное двойное образование принесет пользу как Церкви, так и обществу. Ведь появление богословски образованных мирян, имеющих и отдельную светскую профессию, станет важным социальным миссионерским фактором. Повышение академического образовательного уровня духовенства тоже виделось ближайшей актуальной задачей, так как способствовало поднятию авторитета Церкви в миру. Во-вторых, отцы-основатели ПСТГУ, происходившие из семей новомучеников или близких новомученикам и исповедникам, чувствовали духовную связь с участниками Поместного Собора и особенно с Патриархом Тихоном.

Фундаментом для создания ПСТГУ стал московский храм Николая Чудотворца в Кузнецкой слободе, который долгие годы был центром притяжения московской религиозной интеллигенции. Там настоятельствовал о. Всеволод Шпиллер, духовно окормлялись пианистка Мария Юдина, писатель Александр Солженицын…

На базе Никольского храма в феврале 1991 года были созданы Богословско-катехизаторские курсы. В состав Учебного совета курсов вошли протоиереи Владимир Воробьев, Александр Салтыков, Сергий Романов, Димитрий Смирнов, Николай Соколов, Аркадий Шатов священники Глеб Каледа, Валентин Асмус, профессора Николай Евгеньевич Емельянов и Андрей Борисович Ефимов. Ректором курсов был

избран профессор, доктор наук, отец Глеб Каледа; затем в мае 1991 года ректором курсов становится отец Владимир Воробьев. В 1992 году курсы преобразованы в Православный Свято-Тихоновский богословский институт. В 2004 вуз стал университетом. Сейчас главный корпус ПСТГУ размещается в отреставрированном Московском епархиальном доме, а университет является первым в истории России, где миряне могут получить параллельно с высшим профессиональным и базовое православное богословское образование – все выпускники пишут и защищают два диплома.

С 1998 года ПСТГУ имеет государственную аккредитацию по пяти образовательным направлениям – теологии, религиоведению, педагогике, филологии и истории, а также по специальностям – историко-архивоведение, искусствоведение, методика начального образования, социальная педагогика, дирижирование, живопись и декоративно-прикладное искусство. Выпускники получают дипломы государственного образца, с которыми могут претендовать на поступление в магистратуры и аспирантуры других вузов.

Студенты Свято-Тихоновского дополнительно к специальным профессиональным дисциплинам изучают и богословские: Священное Писание Ветхого Завета, Священное Писание Нового Завета, Историю Вселенской Церкви, Историю Русской Православной Церкви, Иконоведение, Сектоведение, Литургику, Догматику, Церковный обиход, Церковнославянский язык; в каникулярное время ездят в миссионерские и паломнические поездки по России.

Студентам русского отделения филологического направления также преподаются: Религиозная проблематика русской литературы, Религиозная проблематика зарубежной литературы, Анализ религиозных текстов разных жанров, Методика преподавания церковнославянского языка.

Преподавание творчества Ф.М. Достоевского учащимся с религиозным бэкграундом имеет некоторые особенности.

Например, как-то раз один благочестивый студент, анализируя «Братьев Карамазовых», отказался произносить имя героя романа «черт» и заменял его эвфемизмами, другой заявил, что духовник не разрешает ему читать роман «Бесы» и т.п. В то же время религиозное воспитание и богословские дисциплины являются прочным фундаментом, почти необходимым для понимания произведений и творческого пути Достоевского.

Творчество Достоевского изучается в рамках дисциплины История русской литературы во время 4-го и 5-го семестров.

В самом начале 4-го семестра, когда начинается изучение русского реализма, читаем роман «Бедные люди». На лекциях и практических занятиях этот роман дается, с одной стороны, как пример усвоения и трансформации традиций Н.В. Гоголя и Оноре де Бальзака, а с другой, как прецедентный текст.

Курс Истории русской литературы 5-го семестра пронизан Достоевским – изучается жизненный и творческий путь писателя, рецепция его произведений русскими религиозными философами Серебряного века и французскими экзистенциалистами; проблеме особенностей поэтики посвящено 3 лекции и 5 практических занятия; по роману «Подросток» пишется домашняя исследовательская работа.

Первое практическое занятие, посвященное творчеству писателя, предполагает уже прочитанные студентами дома повести Достоевского «Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Белые ночи» и Гоголя «Нос», «Записки сумасшедшего», а также тексты исследовательской литературы (работы Н.П. Анциферова, А.Л. Бема и других представителей его научной школы).

Вопросы и задания для обсуждения:

1.Концепция двойничества у Достоевского. Двойничество до и после Достоевского. Поэтика натуральной школы в произведениях Достоевского: фотографичность, типизация, классификация, аналитизм, использование приемов

естественных наук и др. Художественное своеобразие ранних произведений Достоевского: композиция, язык, своеобразие сюжетов, психологизм. Традиции древнерусской литературы и фольклора.

2.Чем обогащает Достоевский в своих ранних произведениях литературный образ Петербурга, сложившийся к 1840-м годам?

3.Что принимает и что не принимает у Достоевского В.Г. Белинский? Фантастическое и христианское как пункты расхождения.

Ко *второму* практическому занятию студенты читают роман Достоевского «Преступление и наказание», повесть Пушкина «Пиковая дама», стихотворение Некрасова «О погоде». Исследовательская литература: работы А.Л. Бема, А.А. Жук, Ю.В. Лебедева.

Вопросы и задания для обсуждения:

1.Сюжетно-композиционные особенности романа «Преступление и наказание». Особенность жанра, проблематика и идейный смысл. Злободневность и полемичность. Раскольников и Германн: сходство и различие.

2.Двойники в романе (мужские и женские персонажи). Система двойников. В. Шкловский о двойничестве у Достоевского.

3.Говорящие имена. Система снов в романе. Цвет (красный, желтый, зеленый, голубой) и свет. Образ города. Композиционное значение антиутопии в эпилоге.

4.Теория Раскольникова и ее развенчание. Тема смирения и страдания.

5.Поэтика натуральной школы в романе. Психологизм. Достоевский и Некрасов.

Третье практическое занятие посвящено романам «Идиот» и «Униженные и оскорбленные», а также повести «Записки из подполья». Исследовательская литература: работы А.Б. Криницына, А.П. Скафтымова, И.Л. Альми и статьи из

научных сборников Петрозаводского университета «Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр».

Вопросы и задания для обсуждения:

1.Особенности жанра и композиции романа «Идиот». Основная проблематика и идейный план.

2.Жанр и прием исповеди в романе. Специфика литературного жанра исповеди. Исповедь и исповедальная ситуация. Фердыщенко на вечере у Настасьи Филипповны и исповедь «подпольного человека». Ипполит Терентьев как «подпольный человек».

3.Художественная функция живописи в романе. «Живописные» сюжеты – т.е. сюжет, описывающий картину – рыцарь бедный; приговоренный к казни; Христос и дитя. Кто и в каких ситуациях предлагает эти живописные сюжеты? Портреты (Настасьи Филипповны, Аглаи, отца Рогожина). «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна Младшего глазами Рогожина, Мышкина, Ипполита: идейный смысл этой картины в романе.

4.«Случайные семейства» в романах «Униженные и оскорбленные» и «Идиот». Что такое «случайное семейство»? Как показывает Достоевский распад семьи (Иволгины, Лебедевы и др.)? Образы нигилистов.

5.Женские образы: Лизавета Прокофьевна, ее дочери и др. Аглая и Настасья Филипповна: сравнить их соперничество с соперничеством Наташи Ихменевой и княжны Кати.

6.Тема детства в романе. Рассказ о Мари. Художественный сюжет «Христос и дитя». Образы Лизаветы Прокофьевны и Коли Иволгина.

В центре *четвертого* практического занятия роман «Бесы». Исследовательская литература: статьи С.Н. Дурылина и монография Л.И. Сараскиной «”Бесы”: Роман-предупреждение» (М.: Советский писатель, 1990).

Вопросы и задания для обсуждения:

1.Герои-сочинители в романе: Степан Трофимович и Петруша Верховенские, Кармазинов, Лембке, Лебядкин, Ставрогин и др. Смысл введения такого количества героев-сочинителей. Кармазинов как пародия на Тургенева.

2.Смысл двойного эпиграфа. Образы нигилистов в романе (выписать имена, занятия, портреты).

3. Особенности жанра. Злободневность и полемичность романа. Основная проблематика и комплекс идей романа.

4.Смысл главы «У Тихона». Значение исповеди Ставрогина. Живопись в романе («Золотой век» – Клод Лоррен «Морской пейзаж») и мотив «косых лучей заходящего солнца» в творчестве Достоевского.

Пятое практическое занятие посвящено диалогу Достоевского (роман «Братья Карамазовы») и Л.Н. Толстого (повесть «Отец Сергий»). Исследовательская литература: статьи Г.К. Щенникова, Л.И. Сараскиной, В.Е. Ветловской, И.Л. Альми и монография Е.В. Николаевой «Художественный мир Льва Толстого: 1880–1900-е годы» (М.: Флинта, 2000).

Вопросы и задания для обсуждения:

1.Проблематика, основные идеи и прототипы «Братьев Карамазовых» и повести «Отец Сергий».

2.Изображение старцев: Достоевский, Толстой, Ильф и Петров. Сюжетная линия и идейный смысл образа старца Зосимы. Старец Зосима и ложный старец Ферапонт. Ферапонт и Иван Карамазов. Образы праведников у Достоевского. Проблема противопоставления юродивого и шута.

3.Композиционная роль в романе, смысл и значение «Легенды о Великом Инквизиторе» и главы «Русский инок».

4. Крах философии Ивана Карамазова. Дети в романе. Аллюзии на евангельскую притчу о блудном сыне.

5.Смысл эпиграфа. Где еще в произведении цитируются эти строки?

6. Традиции фольклора и древнерусской литературы в романе. Вставные рассказы (легенда о луковке и др.). Работы Ветловской о связях поэтики Достоевского с поэтикой русской средневековой словесности.

***

Подводя итоги, следует сказать, что освоение наследия Достоевского студентами, обладающими сформированным христианским мировоззрением и богословскими знаниями, более эффективно и требует меньше усилий со стороны преподавателя. Именно студентам православного вуза легче объяснить эстетическую и этическую ценность открытий Достоевского, именно студенты православного вуза способны, опираясь на собственный опыт пребывания в Церкви, оценить вклад Достоевского в мировую культуру. Надеюсь, что мои скромные наработки помогут коллегам в их педагогической практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Цыпин В.А.* Поместный Собор 1917-1918 гг. // Церковное право: Курс лекций. Клин: Христианская жизнь, 2004.

ДОСТОЕВСКИЙ И НАР-ДОС
(черты соприкосновения)

МЕЛКУМЯН М.И.
Старший преподаватель
Ереванский госуниверситет

“По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком”
М.Е.Салтыков-Щедрин

Количество трудов по исследованию творчества Ф.М. Достоевского поистине неисчислимо. Одни авторы пытались разобраться в особенностях манеры и стиля произведений писателя, иные проводили параллели с творчеством других его современников или потомков, отечественных или зарубежных (Сб-к “Достоевский и русские писатели” М.1971, “Обособленность человека у Киркегора, Достоевского и Ницше” Р.Харпер 1965, “Фолкнер и Достоевский. Схождения и влияния” Ж.Вайсжербе 1968, “Между землей и небом. Шекспир, Достоевский и смысл христианской трагедии” Роджер Л. Кокс 1969 и т.д). Многие работы посвящены анализу отдельных произведений или образу одного из персонажей, и тут нередки параллели с другими авторами (Кафка, Камю, Шервуд Андерсон, Генрих Бель и др.) и с отдельными героями (н-р: Иоганнес Р.Бехер сравнивал героя романа “Идиот” с бравым солдатом Швейком; известно также сравнение самого Достоевского князя Мышкина с Дон Кихотом – оба они представлялись писателю “положительно прекрасными людьми, не знающими себе цены” (5,51).

Цель всех исследований произведений этого известного обилием самых взаимоисключающих взглядов автора - “найти исторически точное объяснение противоречивого творчества Достоевского. Отсюда самые разные подходы к достижению этой цели” (9,224). Однако

успешного, окончательного решения поставленных вопросов по большому счету не удается ни одному исследователю, потому что сам Достоевский “своим творчеством возбуждал столь различные, нередко даже противоположные суждения и оценки” (8,3), которые никак не приводят к единому, гармоничному заключению, а порождают самые разноречивые концепции его творчества.

Его “жгучий интерес к важнейшим, кардинальным проблемам устройства человеческой жизни, исключительная склонность к нравственным исканиям и, наконец, глубокая страстность художественного мышления” (8,13) открывают перед читателем и исследователем совершенно необычные пространства бесконечных и неразрешимых вопросов сущности мыслей и чувств героев.

Причем автор умышленно, упорно, нацеленно подталкивает своих героев не к будничным или даже высоким ступеням развития их поисков, а именно к чрезмерным, утрированным проявлениям. Как бы в оправдание неразрешимости разбираемых им вопросов и проблем человеческой личности, Достоевский приводит слова старца Зосимы: “Многое из самых сильных чувств и движений природы нашей мы пока на земле не можем постичь, так как корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных” (3,49).

Конечно, особенности творческой манеры Достоевского, вскрывающей неразрешимые противоречия духовного мира личности, были порождены еще и переходной, кризисной эпохой, “переворачивающейся” действительностью. “Началось быстрое имущественное разорение и обнищание трудящихся крестьянских масс, быстрая утеря ими своей былой патриархальности. Происходило также обеднение, а нередко и разорение низовых слоев дворянства, не умевших приспособиться к новым условиям жизни, отчаявшихся и ожесточившихся. Стала расти новая, хищническая буржуазия, которая

беззастенчиво сколачивала себе капитал путем всякого рода спекуляций, обманов, лихоимства" (8,20).

Своих героев Достоевский брал из разночинной и дворянской интеллигенции 2-ой половины 19-го века – ищущей и заблуждающейся, склонной к "самокопанию" (что было не чуждо и самому писателю). Отметим в скобках, что писатели той же эпохи: Толстой, Салтыков-Щедрин, Чехов и др. – ставили перед собой совершенно иные цели и задачи. Достоевский же сосредоточил свое внимание на особом пласте незамеченного, неизвестного прежде мира – "мира трущоб, темных углов большого города, мрачной жизни их обитателей" (5,21). Достоевского интересовал внутренний, нравственный мир героев в его развитии, "диалектика души" человека. "В своего героя он погружался полностью, сам становился им – это был принцип его реализма в высшем смысле" (10).

Однако герои Достоевского оказывались оторванными от этой самой реальности в темных углах своих убогих, холодных жилищ. "У меня так мало действительной жизни" – констатирует герой Достоевского – "мечтатель", у которого нет даже настоящего имени. Он сам называет себя "каким-то существом среднего рода", которое таится в своем неприступном уголке. Такой же герой "Бедных людей" – романа, с которым Достоевский вошел в литературу и который был окрещен Белинским как "первый русский социальный роман", - выражает полнейшее смирение и даже приятие своего положения: "… я не прихотлив и не требователен… (4,83) …я-то не ропщу и доволен… никто со мною не говорит, да я, по правде, рад тому… вот я по мере сил тружусь, чем могу, дескать – большего нет от меня; ну да на нет и суда нет" (4,179). В статье, посвященной творчеству Достоевского, Добролюбов писал: автор пишет "о человеке, который признает себя не в силах или, наконец, даже не в праве быть человеком настоящим" (6,3).

Почему же именно на этом типе персонажей, отличающихся своей забитостью, ущербностью, подмеченных автором или придуманных им заострены внимание и интерес писателя? Наш замечательный литературовед Генрих Эдоян считает, что замкнутость в своем духовном мире “униженных и оскорбленных” приводит их к более глубокому состоянию души, что и является предметом внимания писателя. “Унижающие” же предстают у Достоевского “душевными рабами”, они не вызывают сочувственного интереса автора нищетой своего духа. С этой точкой зрения трудно поспорить.

Когда же, при каких обстоятельствах может раскрываться эта глубина души одинокого, а вернее уединившегося человека? Конечно, когда он делится своими мыслями с кем-то очень близким, доверенным другом, т.е. пишет ему своей рукой, пером на бумаге письмо, выводя каждое тщательно подобранное слово, вкладывая в него всю свою душу. Тут, естественно, высказывается все самое сокровенное, затаенное, скрытое от посторонних глаз. Эта “говорливость сердца”, конечно же наилучшим образом выражает внутренний мир человека.

Интересно отношение самого Достоевского к письмам: “…мое страшное, непобедимое, невозможное отвращение писать письма. Сам люблю получать письма, но писать самому считаю почти невозможным и даже нелепым: я не умею положительно высказываться в письме. Напишешь иное письмо и вдруг вам присылают мнение или возражение на такие мысли, будто бы мною в нем написанные, о которых я и думать никогда не мог ”, - писал он в письме к В.В.Михайловскому 16 марта 1876 г. (2). Видимо именно поэтому исследователям стоило 30-летнего труда издание писем Достоевского в 4-х томах под редакцией А.С.Долинина (1-й том вышел в 1928, а 4-й – в 1959). И при таком отношении первым произведением, открывшим имя Достоевского литературному миру, оказался роман в

письмах. Известно, что этот роман был написан под сильным воздействием полученного после смерти отца в 1839 г. семейного архива с письмами родителей друг к другу (12 его, 8 ее). “Письма отца вошли в творческое сознание сына столь глубоко, что отразились и в стилистике писем, и в горемычной судьбе титулярного советника Макара Алексеевича Девушкина” (12, 226).

Именно этот роман привлек внимание классика армянской литературы Нар-Доса (Микаэл Ованесян 1867-1933), который не только перевел его на армянский язык, но и написал под воздействием этого произведения свою повесть в письмах “Анна Сароян”.

Героиня – молодая девушка из аристократической богатой семьи, ведет беспечную жизнь, полную развлечений в кругу таких же как она представителей золотой молодежи. Однако, пройдя эту волну бездумной веселости, она отходит от круга прежних друзей, замыкается в своем мире и по-достоевски погружается в свою душу. Здесь она находит то бурные всплески какой-то непонятной ей самой агрессии (швыряет, ломает попавшие под руку предметы), то полное горестного отчаяния затишье. Как у героев Достоевского “…душу ломит, и слышно там, в глубине, душа дрожит, трепещет…” (9,7). Поделиться своими переживаниями она может только со своей ближайшей подругой, которую называет сестрой. “Впоследнее время я чувствую себя глубоко несчастной без какой-либо видимой причины. Сама не могу понять, о чем думаю, только чувствую, что думы мои тягостны и горьки”- пишет она своей наперснице. Автор отмечает, что кроме чтения и игры на фортепиано у нее нет никаких занятий. Подруга, о которой читатель узнает только из писем Анны, объясняет ее состояние бездельем – (позиция самого автора). Сама она, никогда не жившая в роскоши, всегда находила себе работу и сохраняла свою “амбицию”. О таких как она, честных людях писал Макар

Девушкин: “Они хоть немного зарабатывают, но никому не кланяются, ни у кого хлеба не просят”.

В отличие от Достоевского Нар-Дос всегда в своих произведениях рядом с забившимся, потерявшим себя героем показывает и человека в тех же условиях борющегося с обстоятельствами, действующего, работающего, пробивающегося. Поэтому при всей своей схожести со стилистикой и тематикой Достоевского, его произведения не приводят к чувству тупиковой безвыходности. И хотя Нар-Дос абсолютно по-достоевски проникает в самые глубины душевных переживаний героини, полностью обнажает их, - у него нет, как у Достоевского упоения, любования раздавленностью юной девушки. Когда семью постигает обычное для конца 19-го века разорение, банкротство, полный крах, приведший к болезни и кончине отца, смерти брата, полной нищете, и тогда героиня предается только стенаниям, жалобам. Все ее мысли обращены в прошлое. В жизни она не видит никакого смысла делает совершенно “достоевское” заключение: “Как удивителен душевный мир человека, сколько в нем необъяснимых и непознаваемых пропастей”.

Нар-Дос, кстати, отмечает, что в самые тяжелые минуты своей жизни героиня читает именно Достоевского, который раньше, при прежней ее жизни, ей не нравился, и теперь только полностью захватил ее мысли, и она вся отдалась во власть его идей. Получается, по Нар-Досу, что Достоевский близок и понятен людям страдающим, находящимся в тяжелых ситуациях.

Анна прислушивается к совершенно “достоевскому” совету брата обратиться к вере. Молитвы на какое-то время приводят ее к смирению, к принятию невзгод. Совет же другого брата найти работу оказывается для нее полным откровением. Однако избалованная прежней жизнью девушка вскоре осознает полную свою “непригодность к жизни” (не может даже помочь матери в шитье), что и приводит ее к самоубийству. В изменившейся жизни не

оказывается места для людей, сформированных прошлым – уходящим и уносящим с собой своих чад. В повести нет писем от подруги, которая раньше служила в доме Сароянов, но ее образ представлен совершенно четко и с большой симпатией – она труженица, борец и добрейшей души человек (из своих скудных доходов она выкраивает 20 рублей для Анны, но та из-за гордыни не принимает их).

Другой герой Нар-Доса такой же выходец из благополучной, обеспеченной семьи, герой без имени, как Мечтатель у Достоевского, представлен в рассказе “Я и он” – это дневниковые записи (которые не менее, чем письма могут раскрыть глубины душевных переживаний героя) “пропавшего человека”. Успешно заканчивая образование, полный радужных надежд на счастливое будущее с беззаветно любимой девушкой, он неожиданно узнает, что она предпочла ему другого. Герой теряет почву под ногами, опускается до пьянства, до полного краха своей личности. И тут Нар-Дос опять противопоставляет ему другого человека, который потеряв любовь, решительно поднимается вверх по пути самосовершенствования, таким образом отомстив отвергнувшей его девушке и оказавшись победителем в борьбе с обстоятельствами не всегда благоприятных жизненных условий. Нар-Дос заставляет своего героя задуматься о причинах своего краха и искать их не во внешних обстоятельствах, а в особенностях своего характера, своей личности.

У самого Нар-Доса жизненные обстоятельства складывались самым неблагоприятным образом. Он происходил из бедной семьи и не мог (как Достоевский на средства отца) получить приличного образования. Ему пришлось учиться в ремесленном училище, где не нужно было платить за учебу и еще и кормили. Но тяги к ремеслу у него не было, а вот учитель языка и литературы Багратуни сумел заметить и раскрыть его склонность к писательству. После нескольких неудачных попыток в нескольких

издательствах (из-зи своей робости и неуверенности в себе, с постоянным чувством недостаточной образованности, осведомленности, ущербности, а отсюда и замкнутости, как типичный герой Достоевского, он даже не сам относил рукописи редакторам, а отправлял через друга), наконец попал в редакцию газеты “Нор дар” (“Новый век”), где напечатали его первые рассказы. Редактор Спандарян проникся к нему симпатией, Нар-Дос получил здесь свой псевдоним (“нар-дос” – лаванда) и место секретаря – тяжелейшая, изнуряющая работа, отнимающая уйму времени с мизерной зарплатой, не всегда выплачиваемой, т.е. стал типичным для героев Достоевского мелким чиновником. У него не хватало ни сил, ни времени для писательства, но своим упорством, тяжким трудом, непрерывной работой достиг достойного места и в жизни, и в литературе. В 1931 г. 14 июня, за два года до смерти, в Тифлисе отмечали 45-летие литературной деятельности Нар-Доса. Ему было присвоено почетное звание народного писателя Грузии.

Себя писатель изобразил в рассказе “Один из дней тяжелых”, конечно, не в роли главного героя (видимо, из-за присущей ему глубинной скромности). Главным героем представлен учитель, лишившийся работы из-за закрытия армянских школ по царскому указу. Оставшись без каких-либо средств существования – пара написанных им книжек никак не продается – он идет к хозяину просить очередной отсрочки платы за жилье, бывший курятник. Хозяин, как и у Достоевского, не похож на “Значительное лицо” Гоголя. Он настоящий трудяга, вежлив, интересуется делами просителя, но тот не решается представить хозяину свое реальное положение. Он даже не осмеливается сдвинуться с места, подойти к книжному шкафу, пока хозяин занят, просмотреть книги, которые его так заинтересовали. Это списанный с героев Достоевского персонаж: у него такая же как у Макара Девушкина изношенная одежда, рваная обувь, на лице “улыбка горечи и разочарования”. Он испытывает

пронизывающий холод, голод, влача тяжкую жизнь в жалком закутке старого Тифлиса, так напоминающего описанный Ап.Григорьевым Петербург: “То был действительно какой-то особенный город, город чиновничества, город умственного и нравственного мещанства, город карьер и успехов по службе. Здесь все, малейшие даже явления действовали на чуткие натуры болезненно раздражительно” (6,5). В этих же условиях, в этом же городе живет и трудится, не покладая рук, не жалея себя, друг бывшего учителя – работник редакции газеты, к которому направляется герой просить в долг. Друг предлагает ему написать статью; в редакции очень холодно, пальцы застывают. Учитель не может собраться с мыслями и, увидев, что у друга в кармане жалкие гроши, спрашивает: “Как же ты живешь?” – “А вот так и живу” – отвечает друг.

Нар-Дос был одним из редких в армянской литературе авторов, кто изобразил тяжелые условия жизни интеллигентов из низов: учителей, писателей, чиновников.

Именно эти условия сделали их робкими, нерешительными (таким же был и сам Нар-Дос). Ав.Исаакян отмечал, что в произведениях Нар-Доса вместе с состраданием к “бедным людям” проявляется и его незыблемая вера в возможность другой жизни. Нар-Дос придерживается чеховского принципа выдавливания по капле раба из человека, чтобы он из раба стал человеком – этот принцип совершенно чужд героям Достоевского. Своего учителя –героя рассказа “Один из дней тяжелых” Нар-Дос тоже не бросает в его отчаянном положении. Он возвращается к этому герою 30 лет спустя, будто бы получив от него письмо. Учитель возвращается к своей работе после галицинского указа о восстановлении армянских школ. Он женился, у него дети, живет с женой у дочери, ставшей учительницей в родной деревне. Этот рассказ называется “Последний могиканин” – могиканином был разорившийся бывший хозяин.

Таким образом, Нар-Дос, будучи почти современником Достоевского, был очевидцем той же “переворачивающейся” действительности, видел вокруг себя людей, схожих с персонажами Достоевского и, конечно, не мог не изобразить их в своих произведениях.

Однако Нар-Дос придерживался совета Томаса Манна: “Достоевский – но в меру!”. Его герои не любуются, не наслаждаются своими страданиями, унижением, горестями как, например герой “Записок из подполья”, который упивается мучительным сознанием своего унижения: “Сколько удовольствия может человек почерпнуть из созерцания собственного несчастья” – заявляет он. (3,34).

Его героям не свойственна так ярко выраженная готовность к угнетательству, такое смиренное признание безвыходности своего положения как, например, с упоением рассуждает Макар Девушкин: “Всякое состояние определено всевышним на долю человеческую… это уже по способности человека рассчитано; а способности устроены самим Богом… кому определено повелевать, а кому повиноваться”. То есть Достоевский даже близко не подпускает своих героев к чеховской идее выдавливания из себя раба. Хотя Чехов был современником Достоевского, свидетелем той же “переворачивающейся” России и не был внуком священника, но он знал, что Господь дает человеку свободу выбора. И Чехов, как и Нар-Дос, по своему выбору сделали сами себя без какой-либо поддержки от отца или брата, стали теми, кем мы их знаем.

Если Нар-Дос пишет даже о смерти своего героя Левона Шагьяна, так похожего на Макара Девушкина или на Мечтателя, - он такой же замкнутый, честный, добрый, крайне робкий, чуждый реальности человек, поглощенный страстным желанием любви, но признаться в этой любви прекрасной пани Зданевич у него не хватает смелости. Не видя никакого иного смысла жизни, не находя никакого решения, он кончает жизнь самоубийством. Но в этом же

романе “Смерть” Нар-Дос противопоставляет этой бессмысленной смерти осознанную гибель за свободу народа настоящего героя Арменака, героической смертью которого гордятся его родители. И этот роман, как и другие произведения Нар-Доса не оставляет того горького, тягостного, подавляющего впечатления, какое создается под пером Достоевского.

Произведения Достоевского и сам автор нередко подвергались довольно острой, жесткой (весьма справедливой) критике. Еще в 1882 г. в № 9,10 журнала “Отечественные записки” Н.К.Михайловский писал в статье “Жестокий талант”: “Вся литературная деятельность автора сводится к ненужному мучительству… он с наслаждением и излишеством терзает своих героев… свойственная ему жестокость таланта могла бы быть смягчена чувством меры, однако такового у него не было” (11,204). Толстой в письме к Н.Страхову писал о Достоевском: “Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который весь борьба между добром и злом при недостаточном их разграничении, при таком смаковании зла, соединенного с отвращением” (5,23). В статье “Наша общественная жизнь” М.Е. Салтыков-Щедрин писал: “Сочувствие униженным и оскорбленным должно выражаться не в оскорбительной жалостливости, а в призыве их к борьбе с насилием, к стремлению изменить ущемляющие достоинство условия жизни” (5,12). М.Горький в статье “О литературе” (1930г.) называл талант Достоевского “ядовитым, действующим разрушительно на душевное равновесие” (5,22). В 1971 г. в честь 150-летя писателя Ю.Бондарев в статье “Обнаженная огромность страстей” писал: “ Книги Достоевского не врачуют, не тешат, наоборот, они оставляют ощущение кровоточащей раны, к которой невозможно прикоснуться без ощущения боли (1). Д.С.Мережковский отмечал, что “Достоевский пользуется орудиями психологической пытки” (7,172).В.А.Недзвецкий в

своей книге “Русский роман 19-го века” (2012 г.) пишет о результатах опроса читателей разных возрастных групп о воздействии на них произведений Достоевского уже в наше время. “Не могу описать того страшного влияния, какое произвело на меня чтение произведений Достоевского. Во мне совершился решительный переворот. Если до этого мой внутренний мир был ясен, чист и безмятежен, то при чтении это блаженное состояние возмутилось. Переживши страдания несчастных людей, узнав страшные тайны жизни, я сам сделался несчастным, потерял разумный смысл жизни вообще и своей в частности; стал бояться своего существования” (6,169) – вот один из типичных отзывов. Сам Достоевский так отвечал на замечания критиков: “Вы думаете я из таких людей, которые спасают сердца, разрешают души, отгоняют скорбь? – я знаю наверно, что способен скорее вселить разочарование и отвращение…” (7,175).

И все-таки, при всем при этом, воздействие Достоевского на всю мировую литературу неоспоримо, о чем свидетельствуют нескончаемые исследования его творчества и многие произведения писателей последующих поколений. Армянские писатели тоже не обделили вниманием творчество Достоевского. Известны переводы Ал.Ширванзаде “Белых ночей”, “Скверного анекдота”; П.Макинцяна “Игрока” (1934); Г.Мазманяна “Преступления и наказания” (1962); А.Вардапетяна “Идиота” (1965); Г.Леренца “Неточки Незвановой” (1938); З.Миракяна “Кроткой” (1954). Карпис Суренян, впервые познакомившийся с произведениями Достоевского на английском и французском языках, специально выучил русский, поездил по местам писателя, чтобы максимально достоверно перевести “Братьев Карамазовых”. Аветик Исаакян отмечал сильное влияние Достоевского на его философские искания, на взгляды на мир при создании поэмы “Абу-Лала Маари”.

Ни для кого не секрет, что и в наш избалованный век Ф.М.Достоевский – один из самых читаемых писателей. 1981 г. по решению ЮНЕСКО был объявлен годом Достоевского (160 лет со дня рождения и 100 лет со дня смерти). И сегодня мы отмечаем 200-летие со дня рождения и 140-летие со дня его смерти, т.е. он неизменно в поле наших интересов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарев Ю.В. Обнаженная огромность страстей. ЛГ № 46 – 1971
2. Бурсов Б.И. Достоевский неизвестный. ЛГ №39-1970
3. Бялый Г.А. Русский реализм 19-го века. Ленинград 1973
4. Достоевский Ф.М. СС в 10-ти томах, том 1, М. 1956
5. Ермилов В.В. Ф.М.Достоевский. Очерк творчества. Вст.ст. к СС в 10-ти томах, М. 1956
6. Манн Ю.В. Боль о человеке. Вст.ст. к повести “Белые ночи”, М. 1983с
7. Недзвецкий В.А. Русский роман 19-го века. Стерлитамак, 2012
8. Поспелов Г.Н Творчество Достоевского. М. 1971
9. Селезнев Ю.И. Постигая Достоевского. ВЛ №8-1973
10. Скатов Н.Н. Вечно живое наследие. ЛГ №46-1981
11. Соловьев В.С. К характеристике русского ума. Несколько слов о “жестокости” НМ №1-1989
12. Федоров Г.А. “Помещик. Отца убили…” или история одной судьбы. НМ №10-1988
13. Нар-Дос. Произведения. “Армянские классики” Ереван, 1977 (на арм.яз)

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СИММЕТРИЯ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

МЛЕЧКО Л.Е.
Кандидат педагогических наук
Независимый исследователь

При внимательном прочтении романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» невозможно не обратить внимание на особую временную взаимосвязь художественных событий. Речь идет не просто о двух неделях, которые легли в основу сюжета романа, начиная с первой главы и закачивая последней: именно об этих 14-ти сутках (так называемой *малой хронологии* романа) чаще всего рассуждают интерпретаторы, когда заходит речь о хронотопе произведения. В подавляющем большинстве исследований отмечается, что описания преступления и наказания в композиционном отношении неравноценны. Действительно, преступлению отведена только первая часть, а наказанию (если считать наказанием муки совести) – все оставшиеся пять частей и эпилог. Но если проанализировать фабульные события, предшествующие совершению преступления и произошедшие после явки главного героя с повинной, то временные рамки повествования существенно расширяются.

Напомним: в романе с первой по пятую главы первой части включительно разворачиваются события двух дней до совершения убийства Раскольниковым. В эти два дня главный герой приходит с закладом к старухе-процентщице, своей будущей жертве, знакомится с Мармеладовым и его семьей, получает письмо от матери, в котором рассказывается о Свидригайлове, Лужине и сестре Дуняше, узнает, в какой день и в котором часу старуха останется дома одна, поскольку ее сестра Лизавета придет к торговцу-бакалейщику на Сенную. Кроме того, главный герой окажется в гостях у своего единственного друга Разумихина, тоже студента университета, попытается спасти пьяную девочку и побывает на островах, где расположены дачи. На третий день будет совершено преступление. Но задолго до его осуществления

произойдут события, которые имеют непосредственное отношение к нему – герой разработает теорию и напишет статью. Попытаемся реконструировать эту *большую хронологию*.

Двадцатилетний Радион Раскольников, приехавший из провинции, уже больше двух лет живет в Санкт-Петербурге. Из его жизни в столице известно, что он учился в университете на юридическом факультете, что молодой человек плохо сошелся с однокурсниками и единственным человеком, с которым он хорошо общался, был Разумихин, впрочем, это, как отмечает сам автор произведения, заслуга именно Разумихина. Однако в период учебы Раскольников в течение полугода помогал деньгами своему однокурснику и его старику-отцу. Из эпилога также становится известно, что Родион спасает детей из пожара, но когда именно это произошло, установить невозможно. Данные факты необходимо учесть, потому что они оказываются связаны с этапами становления теории главного героя. Его поступки доказывают: Раскольников не жесток, но были какие-то обстоятельства, которые подтолкнули молодого человека к мысли о возможности безнаказанно убить. Автор не раскрывает причин, заставивших бывшего студента разработать свою теорию. Анализируя диалоги героя и его внутренние монологи, можно с полной уверенностью утверждать, что объективные и субъективные обстоятельства стали причиной появления высказанных идей. Это все можно назвать преамбулой к тем событиям, которые будут дальше очень быстро разворачиваться. Перечислим их.

Во-первых, теория Раскольникова окончательно оформилась к январю, т.е. за полгода до убийства. В первой беседе с Порфирием Петровичем сам молодой человек об этом говорит: *«– Моя статья? В «Периодической речи»? – с удивлением спросил Раскольников, – я действительно написал, полгода назад, когда из университета вышел, по поводу одной книги, одну статью, но я снес ее тогда в газету «Еженедельная речь», а не в «Периодическую»* [2, с. 198].

Важным оказывается то, что за *полгода до преступления* уже есть законченная, т.е. обличенная в слово, мысль о существовании а мире двух категорий людей. Одни являются «сверхлюдьми», потенциально имеющими право на преступление и избавленными от мук совести. Но есть и «обыкновенные» люди, «строительный материал» истории, которым судьбой написано терпеть, подчиняться и которые не только не противятся этому, но и не должны противиться. Таким образом, Раскольников, еще будучи студентом, еще не попав в состояние крайней нищеты, уже допускает мысль о безнаказанном преступлении. При этом наказание рассматривается им не с юридической точки зрения, а скорее, с нравственной, поскольку статья посвящена психологии преступника и тому, как он себя ведет после совершенных действий. Такая позиция вызывает недоумение у Разумихина и любопытство у Порфирия Петровича.

Во-вторых, зимой происходит еще одно событие, которое Раскольников позже истолкует как значимое: «*Но Раскольников в последнее время стал суеверен. Следы суеверия оставались в нем еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всём этом деле он всегда потом наклонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений. Еще зимой один знакомый ему студент, Покорев, уезжая в Харьков, сообщил ему как-то в разговоре адрес старухи Алены Ивановны, если бы на случай пришлось ему что заложить»* [2, с. 52]. Но Раскольникову пока эта информация не очень важна: есть частные уроки, которые он дает, и иногда пишет мать, вероятно, вместе с письмом пересылая сыну небольшие суммы. Пока идея убийства не овладевает молодым человеком: она ждет удобного момента. И он наступает весной, в апреле-мае.

В-третьих, весной (приблизительно в мае) Раскольников лишается денег и источников дохода: от матери писем нет, и по некоторым причинам, о которых читатель может только догадываться, бывший студент бросает преподавание и отказывается от частных уроков, переводов статьей. К началу

июля (события в романе начинаются в это время) он нищенствует: денег нет, доходов нет. Это скверно сказывается на его психологическом состоянии. Вот тогда-то и начинает оживать идея. И подтверждает ее «жизнь» снова Порфирий Петрович: «*По поводу всех этих вопросов, преступлений, среды, девочек мне вспомнилась теперь, – а впрочем, и всегда интересовала меня, – одна ваша статейка: «О преступлении»… или как там у вас, забыл название, не помню. Два месяца назад имел удовольствие в «Периодической речи» прочесть»* [2, с. 198]. Таким образом, в апреле статья готовится к печати, а идея об убийстве – к выходу в социальное пространство. И уже в мае следователь ее читает журнале, потом у издателя интересуется автором публикации.

Дальше события начинают разворачиваться быстрее. В-четвертых, в середине мая молодой человек решается пойти к старухе с закладом: *«Месяца полтора назад он вспомнил про адрес; у него были две вещи, годные к закладу: старые отцовские серебряные часы и маленькое золотое колечко с тремя какими-то красными камешками, подаренное ему при прощании сестрой, на память. Он решил отнести колечко; разыскав старуху, с первого же взгляда, еще ничего не зная о ней особенного, почувствовал к ней непреодолимое отвращение, взял у нее два «билетика» и по дороге зашел в один плохонький трактиришко. Он спросил чаю, сел и крепко задумался. Странная мысль наклевывалась в его голове, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимала его»* [2, с. 52–53]. В этой цитате можно проследить, как идея лишить другого человека жизни в сознании Раскольникова начинает из области бессознательного (пока только уровень статьи, печатного слова) переходить в область сознания, которое напрямую связано с контролируемыми и осмысленными действиями. Человек готов к преступлению. Теперь нужна жертва, и она тут же определена. Тут же он слышит один разговор, который идет между студентом и офицером: *«Вдруг он услышал, что студент говорит офицеру про процентщицу, Алену Ивановну, коллежскую секретаршу, и сообщает ему ее адрес. Это уже одно показалось Раскольникову как-то странным: он сейчас оттуда, а тут как раз про нее*

же» [2, с. 53]. Далее в этой же главе описывается состояние главного героя, который «был в чрезвычайном волнении» и долго находился под влиянием этого разговора.

Дальше автор переносит читателя уже в начало июля, когда Раскольников второй раз приходит к Алене Ивановне, чтобы присмотреться к месту преступления. Полтора месяца мысль об убийстве не оставляет его: он продумывает все детали его совершения, орудие убийства и ждет только удобного случая. Идея окончательно овладела героем. Нужен лишь последний решительный шаг. Раскольников узнает о том, что Лизаветы, сестры старухи-процентщицы, не будет дома, готовит петлю для топора (эту деталь он продумал за две недели до назначенного дня).

Итак, преступление совершено. Через 11 дней Раскольников признается в совершенном преступлении, пройдя страшные муки совести, что и становится для него настоящим наказанием. Но описание событий не выходят за пределы июля. Восстановим хронологию дальнейших событий из эпилога.

Во-первых, автор точно указывает на то, что через пять месяцев «*после явки преступника с повинной последовал его приговор»* [2, с. 413]. Т.е. приговор был вынесен в конце декабря или в начале января. Заметим, что год назад именно в январе идея о преступлении оформляется в статье Раскольникова, о чем мы писали выше.

Во-вторых, в эпилоге также обозначено, сколько времени находится в остроге Раскольников: «*В остроге уже девять месяцев заключен ссыльно-каторжный второго разряда, Родион Раскольников»* [2, с. 410]. Таким образом, этапирование заняло 4 месяца, и в остроге преступник оказался в конце апреля или в начале мая. Именно в это время год назад готовится к печати и выходит в публичное пространство статья главного героя.

В-третьих, первая часть эпилога начинается с указания на январь: «*Со дня преступления его прошло почти полтора года»* [2, с. 410]. А во второй части эпилога речь идет о весне. Некоторые временные точки, а именно «*шла уже вторая неделя после*

Святой» (речь идет о неделе после Пасхи) [прим. автора], позволяют предположить, что начале или середине мая. Теперь, спустя год, Раскольников сидит на берегу с Соней, смотрит за реку и чувствует, как «*вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам*», и Ф.М. Достоевский называет это состояние «*воскресение в новую жизнь*» [2, с. 421]. Напомним, что два года назад именно в этот момент Раскольниковым овладевает идея убийства и он начинает готовиться к совершению преступления.

Так, можно сделать вывод о некой симметричности событий в композиции романа Ф.М. Достоевского. Мы не беремся давать интерпретацию зеркальности опорных точек *большой хронологии* романа. Наша задача состоит в том, чтобы увидеть их и связать с идеей «Преступления и наказания» в целом.

Дело в том, что композицию данного произведения по традиции принято связывать с полифоничностью романа, о которой писал М.М. Бахтин в монографии «Проблемы поэтики Достоевского» [1]. Речь идет о «многоголосии» как особом стилистическом приеме, индивидуальном творческом методе писателя. М.М. Бахтин убедительно доказывает, что именно полифония позволяет передать всю глубину человеческой души, с ее светлыми и темными сторонами. Однако при таком подходе за пределами исследовательского внимания остаются фабульные фрагменты *большой хронологии*. Т.е. в хронотоп романа странным образом не включается время создания статьи Родионом Раскольниковым и время, описанное в эпилоге. Возникает вопрос: какова их сюжетная роль?

Хрестоматийной является мысль о том, что композиция – это форма выражения идеи произведения, работающая на передачу авторского замысла: «Представление, которое мы получаем об авторской позиции при знакомстве с субъектной организацией произведения, подкрепляется, дополняется и уточняется благодаря изучению авторской позиции, выраженной через развитие действия, а также расположение и соотношение частей, то есть через сюжетно-композиционную организацию произведения» [5, с. 50].

Идея романа изложена Ф.М. Достоевским в черновиках и письмах к М.Н. Каткову, издателю журнала «Русский вестник». Писатель прямо говорит, что его герой запутался в собственных мыслях, поддавшись некоторым идеям. Однако после совершенного героем убийства процентщицы, по словам Достоевского, «развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое» [4, с. 137].

Среди материалов к черновым редакциям романа особенный интерес представляет запись от 2 января 1866 г., где Достоевский формулирует в заметке «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ» его «идею»: «Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания <...> Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе» [3, с. 154–155].

Таким образом, синхронизация времени создает симметричную композицию. Например, можно было бы говорить о том, что приговор, вынесенный в конце декабря или начале января, – это приговор не только за совершенное преступление с точки зрения юридического закона, но и той мысли, которую именно в январе в статье оформляет главный герой. Т.е. позволил себе подумать герой о легальности убийства: через год, в том числе и за это, ему будет вынесен приговор. Интересным

оказывается с точки зрения синхронизации времени также фрагмент об этапировании Раскольникова. С января по конец апреля или начало мая готовится к публикации его статья, и, возможно, именно поэтому ровно через год в то же самое время главный герой идет в острог, и никто не знает, даже сам он, удастся ли ему там выжить. Т.е. если ты дал «жизнь» идее убийства другого человека, то будь готов к собственной смерти. И еще один симметричный момент: именно в мае бывший студент утверждается в намерении убить старуху, что можно интерпретировать как шаг к умиранию. Неслучайно он потом остро чувствует разобщенность с людьми, даже близкими для него. Для героя этот момент становится переломным. Возрождение к новой жизни для Раскольникова наступает тоже в мае.

Таким образом, автор помогает читателю глубже проникнуть в идею романа, выстраивая в том числе и временную симметрию основных событий *большой хронологии* произведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. VI. Л.: Наука, 1973. 422 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. VII. Л.: Наука, 1973. 416 с.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XXVIII, кн. 2. Л.: Наука, 1985. 616 с.
5. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 110 с.

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ЖУРНАЛЕ «ЗАВЕТЫ» (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

НОВИКОВА Н.В.
Кандидат филологических наук, доцент
Институт филологии и журналистики
Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Имя и слово Достоевского неоднократно появляются на страницах литературно-общественного журнала «Заветы», выходившего в Петербурге в 1912 –1914-м годах. Прежде всего они присутствуют в публицистике и литературной критике инициатора и политического редактора этого «неонароднического» издания, концептуально выдержанного в лучших традициях отечественной периодики, В. Чернова. Взять хотя бы «Две бездны» – отзыв на роман В. Ропшина (Б. Савинкова) «То, чего не было» – о судьбах братьев-террористов [14: 112-143]. Одной из определяющих фигур в «истории русского общественного сознания» Достоевский был и для литературного редактора «Заветов» Р. Иванова-Разумника [5: 206-289]. Он, в качестве ведущего литературного критика издания, апеллирует к Достоевскому в целом ряде опубликованных здесь статей [12:123-129]. Будучи постоянным автором журнала, молодой критик А. Долинин, впоследствии – признанный исследователь творчества Достоевского, обращается к нему при создании творческого портрета Ф. Сологуба [4:55-85].

Благодаря В. Чернову, Р. Иванову-Разумнику, А. Долинину Достоевский «прописан» в центральных отделах ежемесячника: «Дела и дни», «Литература и общественность», что свидетельствует о значимости для «заветовцев» самой фигуры писателя. Отдельно следует сказать о регулярном присутствии Достоевского на периферии «Заветов»: в списках «книг, поступивших в редакцию для отзыва», в ежемесячно публикуемых «Книжных новостях». Однако в «Заветах» нет статей, специально ему посвящённых, но отношение к писателю выражено здесь со всей определённостью. Понимание его,

ключевое для художественно-беллетристической платформы журнала в целом, исходит от Р. Иванова-Разумника. Приверженность критика к «вечным ценностям» [6: 3-4] русской словесности – в основе всех его суждений о современной литературе [11: 3-44].

Обратимся к локальной части материалов, которые адресованы читателю для разговора о Достоевском. Ими в первую очередь являются рецензии, помещённые в библиографическом отделе. Помимо откликов на публикацию мемуаров о писателе [9: 172-176; 13: 217-219] и на исследования его творчества и мировоззрения [10:135-137;3: 45-46], в журнале напечатан отзыв на спектакль по роману Достоевского «Бесы» [8: 131-138]. Начнём с отзыва О. Ларина на публикацию воспоминаний А.Е. Врангеля. Опытный критик читает книгу, над которой велась работа в 1906–1908 годах, с исследовательски оправданным запросом к свежей странице памяти о великом соотечественнике. Зная цену документа и опираясь на «единственный источник» – письма Достоевского той поры, – рецензент обрисовывает личность мемуариста, «близко стоявшего» к писателю, в свете искренней симпатии последнего. Памятуя о том, что знакомство барона с Достоевским относится к времени «перерождения убеждений», как названо оно в «Дневнике писателя», времени, «наименее освещённом» «в неразработанной и тёмной области, именуемой биографией Достоевского» [9: 173], О. Ларин ждёт от свидетеля «медленно подготовлявшегося перелома» «чего-нибудь нового о внутренних, интимных переживаниях только что отбывшего наказание “великого каторжника”» [9: 173]. Однако, считает критик, воспоминания барона Врангеля «меньше всего оправдывают эти ожидания», «большей частью» это «чисто внешнее описание жизни Достоевского, даже вернее – протокол» его жизни [9: 173].

Однако в тех фрагментах, которые воссоздают образ Достоевского, О. Ларин находит характерные «мелкие подробности», «конкретное содержание», что позволяет ему

признать: написанное Врангелем «представляет интерес и обогащает биографию Достоевского кой-какими новыми данными» [9: 174]. Более того, даже указывая на «неверное утверждение» мемуариста о том, что «жизнь Достоевского бессрочным солдатом в Семипалатинске никогда не затрагивалась в печати», критик признаёт, что воспоминания Врангеля «выгодно выделяются» на фоне «отдельных отрывочных воспоминаний»: «им можно верить <…> вне всякого сомнения, сообщённые бароном сведения и факты – не вымысел и не плод фантазии» [9: 174]. К достоинствам книги относится и то, что в ней «довольно ярко освещены <…> отношения Достоевского и Исаевой». «Это свидетельство очевидца ценно», – подчёркивает О. Ларин, ссылаясь на подтверждения в письмах Достоевского к барону и отмечая в связи с этим новизну ещё «некоторых интересных деталей» [9: 175]. Таким образом, та часть рецензируемой книги, которая посвящена собственно Достоевскому, удовлетворяет строгим требованиям критика, владеющего материалом, и оценивается им по достоинству. И ныне заметки Врангеля по праву включаются в корпус мемуарных свидетельств о. Достоевском [3: 345-368]

Положительную оценку получает в «Заветах» и издание мемуарно-эпистолярного характера, подготовленное к печати Ч. Ветринским. А. Фомин как рецензент первопроходческой в отношении к Достоевскому книги отдаёт должное тому, что в ней впервые «собраны ценные для изучения его жизни, миросозерцания и творчества материалы-первоисточники» [13: 217]. Обнаруживая осведомлённость по части библиографических указателей, «составленных А.Г. Достоевской, С.А. Венгеровым, А.В. Мезиер», критик признаёт, что, «облегчая разыскивание, они не избавляют от непроизводительной затраты времени на ознакомление с материалами, разбросанными по разным, иногда мало доступным, книгам, газетам и журналам» [13: 217]. Очевидно, что для А. Фомина немаловажным было то, насколько книга

поспешествует читательскому пользованию и подобающей организации исследовательского труда. Эти критерии не утрачивают своего значения и поныне, так что понятен настрой рецензента: «Нельзя не приветствовать появления работы Ч. Ветринского, ставящей своей задачей заполнить отмеченный существенный пробел в литературе о Достоевском» [13: 217-218].

Расценивая сам факт появления такого рода книги как действительное событие (и с этим спустя годы нельзя не согласиться), А. Фомин не впадает в панегирический тон, а пытается «критически» разобраться в её содержании. Для него «самым существенным является вопрос о том, насколько тщательно составитель книги ознакомился с литературой предмета, насколько хорошо выбран им из неё материал» [13: 218]. Разумеется, для ответа на этот вопрос сам рецензент должен был свободно им владеть, что и обнаруживается в скрупулёзном анализе результатов проделанной Ч. Ветринским работы и вытекающем из её детального рассмотрения выводе: составитель «вполне удачно справился с нелёгкой задачей, потратив, несомненно, большой труд на её выполнение» [13: 218].

В заслугу Ч. Ветринскому А. Фомин ставит то, что герой рецензии «не преследовал исчерпывающей полноты, а стремился, разобравшись критически в литературе о Достоевском, собрать лишь наиболее ценное или характерное в каком-либо отношении», что «в его работе видно хорошее знание литературы о Достоевском, материалы взяты из самых разнообразных источников», что в «выборе материала» не наблюдается признаков «субъективного определения относительной ценности того или иного письма, воспоминания, но если и возможно, что Ч. Ветринский в каком-либо случае ошибся в этом определении, то это не может сколько-нибудь значительно уменьшить ценности книги, её полезности» [13: 218].

Автор рецензии специально останавливается на «доброй услуге», которую книга окажет «лицам, серьёзно изучающим Достоевского», и на том, что «особенно хорошую службу сослужит работа Ч. Ветринского широкой публике, давая ей возможность без особой затраты времени ознакомиться с жизнью и личностью Достоевского не из вторых рук, не по историко-литературным трудам, а непосредственно по первоисточникам» [13: 218]. Причём А. Фомин касается и качества научного аппарата книги, одобрительно отзываясь о примечаниях к письмам и воспоминаниям, в которых «даются краткие сведения об упоминаемых лицах, адресатах, что имеет значение для недостаточно осведомлённого в истории литературы читателя» [13: 218].

«Полезным справочным пособием», по мнению А. Фомина, является и составленная Ч. Ветринским «хронологическая канва для биографии Достоевского» [13: 219]. Проникаясь сложностью задуманного, сообразуясь с «довольно широкой задачей», которую ставил перед собой автор, – на сорока шести страницах «не только обрисовать жизнь Достоевского, но и охарактеризовать его личность, проследить развитие миросозерцания и творческой деятельности», – А. Фомин вынужден констатировать: «Очерк Ч. Ветринского – конспективен, как общее введение к книге – он удачен», поскольку автор его и в этом деле «стремится быть как можно более объективным» [13: 219].

Чтобы дать почувствовать жанровые оттенки «заветовских» рецензий, связанных с именем Достоевского, а через этот срез – в целом тон и колорит, основательность, профессионализм выступлений на страницах библиографического отдела «Заветов», – коснёмся ещё одной оценочной позиции, фактически – отповеди. Она обязана своим появлением «критическому этюду» В. Переверзева, а сравнительный элемент в её восприятие вносит принадлежность перу уже знакомого нам О. Ларина. Объект оценки побуждает критика избрать иную интонацию в

разговоре с читателем, нежели в прежнем случае. Первая фраза рецензии содержит в себе главную претензию к «труду г. Переверзева»: «В обширной литературе о Достоевском, один только указатель к которой составляет объёмистую книгу», он, на взгляд рецензента, «займёт исключительное положение по ужасающей плоскости мысли» [10:135]. Последняя фраза возвращает к концептуальному изъяну и закольцовывает рецензию: «Вся книга в её целом является сплошным lapsus'ом наивной, вульгарной и однобокой мысли, вся книга может служить лучшим примером того, как *не надо* (здесь и далее – курсив автора. – *Н.Н.*) подходить к творчеству Достоевского» [10: 137].

Причину такого «падения» О. Ларин справедливо усматривает в том, что «центр тяжести работы г. Переверзева не в анализе и не в характеристике героев Достоевского, что ему ещё более или менее удаётся, а в стремлении автора подвести определённое "бытие" под "сознание"» [10: 135] созданных классиком персонажей. Учёный, по словам критика, «огульно причисляет их всех к числу идеологов обедневшего городского мещанства»: якобы таковыми они были «для автора» [10: 135]. «Смелые и прямолинейно-нелепые положения» о героях Достоевского, которые «прежде всего и только представители упадочного мещанства, которые "вольно или невольно лишились участия в процессе общественного производства"…», удостаиваются иронии, рецензент не может согласиться с ними и обращает против историка литературы его же оружие. Таковым оказывается простое воспроизведение переверзевской логики, когда «сложная психология» героев Достоевского «примитивно» объясняется «неустойчивым экономическим положением» пресловутого мещанства, «вытесняемого на "дно" жизни крупным капиталом», когда это «падение на "дно"» обуславливается «психологией "своевольного" и "кроткого"», а «психология "двойника"» объясняется «постоянным положением между молотом и наковальней» [10: 135]. В. Переверзев, по ироническому

замечанию О. Ларина, «стремится на прокрустово ложе этой схемы уложить всех героев Достоевского» [10: 135], «с достойной лучшей участи смелостью объясняет даже трагедию Раскольникова, например, лишь тем, что тот *мещанин*, лишённый средств к жизни!..» [10: 136]. Саркастические восклицания следуют одно за другим: относительно переверзевских трактовок князя Мышкина, Валковского, Зосимы – они «всё в том же "кухонном" роде!» [10: 136].

При помощи хлёсткого, публицистически заострённого образа выразился на сей счёт Р. Иванов-Разумник. Характеризуя состояние «текущей» литературы, он, в отличие от коллеги, уже не столь сдержанно писал о людях, которым «решительно всё в литературе, и прошлой, и современной, решительно всё понятно до тонкости. Есть у них свой универсальный аршинчик, – пояснял критик, – которым они с одинаковой лёгкостью и бодростью духа измеряют и литературу, и собственный рост, и расстояние между звёздами. <…> До какой плоскости мысли доводит этот аршинчик, можно видеть хотя бы из вышедшей в минувшем году книжки г. Переверзева о творчестве Достоевского. Но зато люди, довольствующиеся этим аршинчиком, – самые счастливые люди на свете: им всё понятно, решительно всё, – елика на небеси горе, и елика на земли низу, и елика в водах под землёю… <…> Так и г. Переверзев в своей книге определил героев Достоевского словом "упадочное мещанство" – и доволен. Чего ему больше? Он понял Достоевского!» [9: 54].

О. Ларин, опережая родственную оценку «критического этюда» литературным редактором, не оставляет ему ни малейшего шанса на благорасположение читателей – за то, что он «безнадёжно скользит по поверхности вопроса», тем самым «обезличивая творчество Достоевского» [10: 136]. Социологический вариант прочтения, которого придерживается В. Переверзев, произвёл на критика сильное впечатление прежде всего «удручающей плоскостью мысли» [10: 136]. А поскольку определяющая причина несоответствия

исследовательского пути художническому носит методологический характер и не может устраниться моментально, то резюме О. Ларина, думается, именно это и констатирует: «Не дано г. Переверзеву сойти» с такой бесперспективной «плоскости» [10: 136]. Время показало, что рецензент против правды не погрешил [1: 5: 654-655], и это присуще не только приведённым здесь суждениям. Не подлежит сомнению: «объяснение художественного произведения непосредственно классовым бытием приводило к вульгарному социологизму» [1:5:654-655]. Таким образом, суждения рецензента о вызвавшей критику монографии В. Переверзева оказались долговечными, поскольку опирались на историко-литературные составляющие подвергаемых оцениванию явлений.

Итак, востребованность Достоевского в начале 1910-х годов, накануне появления «Заветов», объяснялась, кроме всего прочего, желанием осмыслить его феномен в связи с тридцатилетием ухода писателя. И в таком случае нельзя не сказать об осознанном выборе сотрудниками журнала и его авторами методологически выверенной позиции в постижении его нравственно-философских исканий и гениальных прозрений. Несмотря на публицистический оттенок высказываний о Достоевском, который в большей или меньшей степени обусловлен журнальным контекстом, знаковость обращения к нему объясняется, скорее всего, способностью создателей «Заветов» мыслить отнюдь не узкопартийными категориями. Их органическая потребность в духовной пище способствовала формированию такого читателя, для которого догадки гениального художника на пути постижения человеческой «тайны», его мучительные сомнения и открытия («подпольного» человека, нигилистического «бесовства», любви к «земле») оказывались значимыми в осмыслении насущных нравственных проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А.А. Переверзев В.Ф. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 5. 1968. Стлб. 654-655.
2. Врангель А.Е. Из «Воспоминаний о Ф.М. Достоевском в Сибири» // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: В 2-х т. Т. 1 / Вступ. статья, сост. и коммент. К. Тюнькина. М.: Худож. лит., 1990. С. 345-368.
3. Гизетти Александр. Владимир Астров. Не нашли пути: Из истории религиозного кризиса: Станкевич. – Белинский. – Герцен. – Киреевский. – Достоевский. СПб., 1914 [Рец.] // Заветы. 1914. № 4. С. 45-46.
4. Долинин А.С. Отрешённый (К психологии творчества Фёдора Сологуба) // Заветы. 1913. № 7. Отд. II. С. 55-85.
5. Иванов-Разумник. Толстой и Достоевский (Апогей этического индивидуализма) // Иванов-Разумник. История русской общественной мысли: Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века. 3-е изд., доп. СПб., 1911. Т. II. С. 206-289.
6. Иванов-Разумник. Вечные ценности (Вместо введения) // Иванов-Разумник. Сочинения. СПб.: Прометей, 1910. Т. 1. Литература и общественность. С. 3-4.
7. Иванов-Разумник. Русская литература в 1912 году // Заветы. 1913. № 1. С. 51-67.
8. Игнатов И. «Бесы» в Художественном театре // Заветы. 1913. № 11. С. 131-138.
9. Ларин О. Барон А.Е. Врангель. Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири. 1854-56 гг. СПб., 1912 [Рец.] // Заветы. 1912. № 6. С. 172-176.
10. Ларин О. В.Ф. Переверзев. Творчество Достоевского. М., 1912 [Рец.] // Заветы. 1912. № 7. С. 135-137.
11. Новикова Н.В. Р.В. Иванов-Разумник – редактор и автор журнала «Заветы» (1912-1914) // Литературно-критические выступления Р.В. Иванова-Разумника в журнале «Заветы»: Учебное пособие / Сост., вступ. ст., примеч. Н.В. Новиковой. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2007. С. 3-44.

12. Новикова Н.В. Ф.М. Достоевский в нравственно-философском контексте литературной критики Р.В. Иванова-Разумника // X Виноградовские чтения: Текст и контекст: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. Т. 2. Материалы международной научной конференции 15-17 ноября 2007 года / Ред.-сост. С.А. Джанумов. М.: МГПУ. 2007. С 123-129.
13. Фомин А. Историко-литературная библиотека / Под ред. А. Грузинского. Вып. VII. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках / Сост. Ч. Ветринский (Вас. Е. Чешихин). М., 1912 [Рец.] // Заветы. 1913. № 5. С. 217-219.
14. Чернов Виктор. Две бездны // Заветы. 1912. № 8. С. 112-143.

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА И СТИЛЯ В ОСНОВАНИИ ОЦЕНКИ «СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ» РОМАН Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БЕЛЫЕ НОЧИ»

ОГАНЕСЯН А.Г.
Кандидат филологических наук, доцент
Ширакский государственный университет
им. М. Налбандяна

Основная тема произведения «Белые ночи» - характерная для Петербурга середины XIX века тема одиночества в большом городе. Многие молодые люди чувствовали себя несчастными и одинокими, потерявшими смысл жизни. В произведении проходит и другая основная мысль - оторванность «мечтателей» от реальной жизни, их неспособность жить среди людей и получать радость от простых вещей. Мечтания толкают их на одиночество.

Роман состоит из пяти глав: первые четыре посвящены петербургским ночам, а последняя глава называется «Утро». Композиция романа отражает построение сюжета - от сна к пробуждению. Все действие романа происходят ночью. В нем нет обычного деления на главы, есть ночи: «Ночь первая», «Ночь вторая», «Ночь настает», «утро»- прозрение, которое становится для мечтателя личной драмой.

Стилистический анализ произведения приводит к мысли, что оно написано в жанре повести. Сам Достоевский относил его к сентиментальному роману. Основанием тому является то, что сентиментализм предполагает душевные переживания, чувства, эмоции героев. Вместе с тем они вполне реалистичны, так как сводятся под образы «маленьких людей» Достоевского. Герои не противятся окружающей среде. Переживания Мечтателя не приводят к трагедии. Наоборот, он создает себе призрак счастья.

Герой пребывает в полной гармонии с самим собой, что подтверждает, что роман относится к направлению сентиментализма.

Какие же они, эти сентиментальные герои? Рассказчик влюблен в девушку, поэтому он во многом идеализирует ее образ. Но тем не менее, она, как и он, изолирована от внешнего мира, правда, не по собственной воле, а по прихоти бабушки. Такая изоляция сделала из героини мечтательницу. Например, она мечтала о женитьбе с китайским принцем. Любовь Настеньки чистая, как у любого мечтателя. Поэтому, когда на нее нахлынули сомнения, она пытается отказаться от этих чувств, сменить любовь на ненависть, построить счастье с другим. Такая наивная влюбленность также характерна для сентиментализма. В сентиментализме все просто - либо любишь, либо нет.

Тип петербургского мечтателя - разновидность лишнего человека, неприспособленного к реальному миру. Очень много сходства имеет он с Настенькой. Правда, рассказчик еще больше мечтатель, чем она. Он не имеет никакой связи. С внешним миром. Даже Петербург у него получается какой-то вымышленный. Героиня же, наоборот, стремится вырваться из одиночества. Ее жених становится связью с внешним миром.

Одна из центральных тем, конечно же, любовь но, что характерно для сентиментализма, это история любви безответной, и, в то же время, возвышенной.

Кроме двух главных героев - Мечтателя и Настеньки, в произведении присутствует и третий персонаж - Петербург, который с готовностью отзывается на переживания главного героя, его романтическое настроение и раскрывает тем самым смысл произведения - «Белые ночи».

По выражению Ю. Мамлеева «Достоевский - самый великий русский урбанист».

В настоящей работе языковой анатиз произведения «Белые ночи» производится под углом зрения концепта «мечта». Под термином концепт понимается результат когнитивной деятельности человека [1] и способность к категоризации мира [2].

Произведение анализа предикатов, эпитетов к концепту мечта привело к реконструкции ряда метафор, характеризующих этот концепт в русском языке:

- воображение, предмет желаний: мечта - фантазия (светлая), представляемое,
- ощущение/состояние; мечтание - предаться мечтаниям; ожидание, стремление к лучшему
- живое существо; мечтатель, фантазер.

В народной речи концепт мечта имеет значение «видение, призрак, умопомречение» среды.

Как видим, этот концепт отличается семантической емкостью.

Воображение, фантазия в русском языке противоположены реальной действительности, а именно: представлять себе то, что нет в настоящем.

В духовном пространстве мечты как основное акцентируется сема «ожидания» (хорошее, светлое).

Хронотип концепта мерцать сближает его с понятиями неугосание, вечное. Эпитет светлая, хорошая, стремление человека к лучшему в мечтах, свидетельствует о принадлежности мечты синониму вера.

Этимологическая сема «воображение», присутствующая в основном значении русского слова мечта (вера, видение) способствует развитию семы, «стремление» и глагол мечтать принимают управление по Д./П. Кроме того, реализуя потенциальную сему «мысленно воссоздавать образ», к которому стремится субъект, глагол мечтатель принимает делиберативный объект (О+П), переходя в роли глаголов речи и интеллектуальной деятельности (теория синтаксических полей глаголов). А. Вербицкая, отметив способность русских эмоциональных глаголов подчинить себе, как и глаголов мысли, объект с предлогом о, доказывает этим их активный характер, их связь с чувством «через продолжительный и протекающий одновременно с эмоциональным мыслительный процесс» [3].

Концепт мечта в индивидуально-авторских концептах Достоевского «мечтатель» выделяется как сема, стремление к кому-либо или чему-либо. Происходит разделение по гендерному признаку: отсутствие мечты как состояние у Вареньки (роман «Бедные люди»), свойственность мечты-присутствие мечты в дискурсе Настеньки («Белые ночи»).

Для Мечтателя характерно семантическое «продолжение» метафоры русской языковой картины мира: мечта - воображение в виде мечта-видения, дающее веру и надежду. Это одна из реализаций концепции М.Ф. Достоевкого человек - Вселенная.

Упоенность мечтами приводит к приступленности восприятия и чувств как откликов на реальную действительность: у Достоевского - «Он ничего не желает, потому что он выше желаний, потому что с ним все, потому что он пресыщен...», «Я никогда не способен начать жить настоящею жизнью. Я потерял всякий такт, всякое чутье в настоящем, действительном» [5; с. 24-25, 28].

Метателю «Белых ночей» свойственно совершать многие действия автоматически, без участия сознания: «с удивлением вспомнил, что он уже совсем пообедал, решительно проглядев, как это сделалось» [5; с. 23]; «уже совсем успел, по своему обыкновенно забыть, где я» [5; с. 8].

В романе «Белые ночи» подчеркивается принужденный и болезненный характер мечтаний: «какое-то темное ощущение, от которого слегка заныла... грудь его, какое-то новое желание соблазнительно щекочет и раздражает его фантазию» [5; с. 23], утомленный, измученный, засыпает в замираниях от восторга своего болезненно- потрясенного духа и с такою томительно-сладкою болью в сердце [5; с. 25].

Событие реальной - а не воображенной в мечтаниях жизни (встреча с Настенькой и возникшая влюбленность) ощущается героем «Белых ночей» как сакральный момент, способствующий прозрению: «...Я даром потерял все свои лучшие годы! Теперь я это знаю и чувствую больнее от такого сознания, потому что сам

Бог послал мне вас моего доброго ангела, чтоб сказать мне это и доказать» [5; с. 27].

И в конце романа: «Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?...» [5; с. 59]. Слово блаженство в таком сакральном контексте отсылает к Библейским «заповедям блаженств», где среди других - «Блаженны чистые сердцем, яко тии Бога узрят». Белые ноги заканчиваются утром: духовное прозрение концептуализируется Достоевским как «выздоровление» (Настенька говорит Мечтателю: «Вы выздоравливаете, вы, право, совсем другой человек, чем как вы себе описали» [5; с. 46].

Герой романа осознает свое прежнее существование (пребывание в мире мечтаний) как преступление и грех падшего Ангела: «богиня фантазии» [5; с. 22], кажущаяся «неистощимой», впоследствии начинает восприниматься Мечтателем как «раба тени, идеи, раба первого облака», которая «истощается в вечном напряжении» [5; с. 28]. Видению и осознанию действия Промысла Божьего в жизни человека, пониманию обманного характера мечтаний («какой обман», «обман воображения») способствует реальное чувство любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры - М., 1997.
2. Краткий словарь когнитивных терминов/ Е. С. Кубрякова, В.З. Демьенков, Ю. Г. Панкроц под.общ. ред. Е.С.Кубрековой - М., 1997.
3. Вербицкая А. Язык. Культура. Познание - М., 1996 - 411с.
4. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка - М. Фасмер - М., - 1986.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сомнений в 10 т/ф Достаевский - М., 1956 - т.2 - с.5-59.

ОБРАЗ ДОСТОЕВСКОГО В ПЕРВОМ НОМЕРЕ «ГРАНЕЙ»: ВОПРОС О ГУМАНИЗМЕ

ПАВЕЛЬЕВА Ю.Е.
Кандидат филологических наук, ведущ. научн. сотр.
ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья
имени Александра Солженицына»

Фигура Ф.М. Достоевского для русской эмиграции всегда представляла большую культурную ценность и являлась предметом разнообразных: литературных, философских, теологических, культурологических, социологических, политических – споров.

В статье рассматривается лишь одна из многочисленных сторон этих до сих пор не утихающих дискуссий: представление образа Достоевского на страницах первого номера журнала «Грани» – знаменитого издания русского зарубежья эпохи DP. Сформулированная задача позволяет понять, какие вопросы, поднятые Достоевским, оказались наиболее созвучны духовной жизни русской эмиграции «второй волны», а также уточнить особенности вхождения образа великого писателя, названного Д.С. Мережковским «тайновидцем духа», в эмигрантский культурный миф об утраченной России.

В Доме русского зарубежья имени Александра Солженицына осенью 2020 года была организована фотодокументальная выставка «Свободное слово “Посева”». В информационной заметке, размещенной на сайте Дома, о самом издательстве «Посев» сказано, что оно «прошло долгий путь из зарубежья в Москву, послужив культурным мостом, соединившим не только все волны рассеяния, но и, минуя железный занавес, две России – зарубежную и советскую» [17]. Выделяя историю двух журналов: «Посев» и «Грани», – организаторы выставки о последнем заметили, что журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли был одним «из самых известных и популярных периодических изданий русского зарубежья» [17].

Журнал «Грани» был организован в 1946 году в Менхегофе, лагере для перемещенных лиц возле города Кассель, несколькими энтузиастами: Е.Р. Романовым (настоящая фамилия – Островский), Б.В. Серафимовым (настоящая фамилия – Прянишников) и С.С. Максимовым (настоящая фамилия – Пасхин). Фамилия «Пасхин» при переезде ее носителей в США по причине звуко-буквенных совпадений трансформировалась в «Пашин». Благодаря разысканиям Н.А. Егоровой, главного библиотекаря Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, об этом можно говорить с уверенностью [9, с. 88]. Вопрос о настоящей фамилии последнего из перечисленных соредакторв «Граней» 1946 года поднимал и А.А. Любимов [13], известный историк русского зарубежья, один из ответственных популяризаторов литературной деятельности братьев Пасхиных. Отрадно отметить, что выводы названных исследователей не противоречат друг другу.

О начальном периоде жизни журнала вспоминает один из его первых редакторов – Е.Р. Романов: «Ручной набор в еле освещенном бараке, нехватка бумаги, истощенные войной люди – его первые авторы и редакторы. А вокруг лагеря бродят чекисты» [цит. по: 15]. Как писала историк издания, Л. Поликовская, «продавался журнал за сигареты и кофе, служившие в послевоенной Германии своеобразной валютой, которой “перемещенных лиц” снабжали американцы… После третьего номера журнал был запрещен оккупационными властями, а в начале 1947 практически ликвидирован лагерь Менхегоф. Однако в том же 1947 журнал был возобновлен в г. Лимбурге» [16]. Здесь журнал издавался с 1947 по 1951 годы, а с 1951 по 1991 годы – во Франкфурте-на-Майне. Затем начался российский период, который продлился по 1996 год, а с 1997 год по настоящее время журнал выходит в США.

Едва ли не символичным можно считать появление публикаций, связанных с Достоевским, уже в самых первых номерах журнала, издававшихся в лагерях для беженцев. Анализируя эти публикации, можно подумать, что одно время

«Грани» пытались как бы «присвоить» имя Достоевского себе, во всяком случае, поднять образ писателя на собственное журнальное знамя, при этом даже множество оговорок не смущало сотрудников «Граней» в этом стремлении. Так, «право на писателя» обосновывалось тем, что в один из самых трудных периодов издательской истории журнала – период менхегофский – «Грани» имели несколько пересечений с творческой биографией Достоевского.

В самом первом номере журнала была опубликована статья «Гуманизм Достоевского», автор статьи – Н. Витов (настоящая фамилия – Пасхин, Пашин [8, с. 67]), брат упомянутого выше С.С. Максимова, одного из редакторов «Граней». Во вступительной части статьи Н. Витова есть указание на связь через столетие «граневской» публикации с началом издания литературных трудов Достоевского: «Ровно сто лет тому назад, в 1846 г., Достоевский принес Григоровичу только что оконченную рукопись своего первого произведения – повести “Бедные люди”» [4, с. 33]. Еще одним аргументом стало то обстоятельство, что второй номер «Граней», вышедший в октябре 1946 года, соотносится с юбилейной датой великого писателя: 125-летием со дня его рождения (как известно, дата рождения Достоевского – 30 октября (11 ноября) 1821 года).

Надо сказать, что к имени Достоевского апеллировали и в более поздних материалах «Граней», при этом опираясь на то, что в сознании многих людей вековой юбилей – 100 лет – обладает своеобразной магией цифр. Так, В. Завалишина в статье «Повесть о “мертвых домах” и советском крестьянстве (Об “Одном дне Ивана Денисовича” А. Солженицына)», опубликованной в № 54 за 1963 год, вновь подчеркивает связь через век двух журнальных публикаций и отмечает, насколько важно именно «Граням» увидеть эту связь. Аллюзия на произведение Достоевского задается в самом заглавии статьи, а затем, в ее начальной части речь идет о своеобразном символизме публикаций Достоевского и Солженицына. Критик «Граней» писал о сенсационном успехе 11-го номера «Нового

мира» за 1962 год, где был опубликован рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Конечно, на первое место он поставил содержание солженицынского произведения, но не преминул заметить, что «некоторую роль играло и то, что эта повесть невольно стала юбилейным подарком Достоевскому» [10, с. 133]. «В декабре 1962 г., – писал В. Завалишин. – исполнилось 100 лет со дня опубликования этого произведения о мертвых домах при Николае I. Так получилось, что выпуск 11-й книжки "Нового мира" с повестью Александра Солженицына "Один день Ивана Денисовича" совпал со столетием "Записок из Мертвого дома"» [10, с. 134.]. (Вынуждены заметить одну неточность: В. Завалишин, впрочем, как и многие даже современные критики, называют солжницынский рассказ повестью.)

Чтобы наглядно убедиться, что Достоевский был безусловным «фаворитом» «Граней», достаточно обратиться к знаменитому, внеочередному номеру этого журнала за 1977 год, где собрано по различным группам содержание журнальных номеров: с первого по сотый [5]. Только из представленного перечня можно увидеть, что на страницах «Граней» имя писателя появлялось в таких разделах, как «Проза», «Литературная критика», «Философия и богословие», «Библиография». В библиографическом разделе в разные годы будут представлены материалы о таких изданиях, как изданная в 1953 году в Нью-Йорке знаменитая книга Н.О. Лосского «Достоевский и его христианское миропонимание» (в 19-м номере «Граней» за 1953 год заметку об этом напишет В. Арсеньев); потом сам Н.О. Лосский в 33-м номере журнала за 1957 год выступит автором заметки о книге В. Ермилова «Ф.М. Достоевский», вышедшей в Москве в 1956 году; о книге Я.Э. Голосовкера «Достоевский и Кант» в № 59 за 1965 год напишет Д. Ушинин, а о четвертом переиздании книги Л. Шестова «Достоевский и Нитше (Философия трагедии)» (СПб., 1903.), увидевшей свет в 1971 году в Париже, – Д. Руднев (84-й номер «Граней» за 1972 год).

На страницах журнала публиковались такие известные литературоведы, посвятившие многие годы изучению творчества писателя, как Г.А. Мейер. Его серьезные исследования остались не только в истории журналистики русского зарубежья, но и в истории науки о литературе.

Отдельно отметим журнальные публикации, ставшие впоследствии самостоятельными изданиями: материалы С. Левицкого, уже упомянутого Г. Мейера или, например, Л. Ржевского (одного из главных редакторов журнала, возглавлявшего «Грани» в 1952–1955 годы) после выхода журнальных вариантов появлялись в виде монографий или частей сборников статей того или иного автора.

Так и статья о Достоевском из первого номера «Граней» предваряется пометкой, свидетельствующей о – по крайней мере – желании автора включить свои изыскания в более широкий контекст: «Настоящая статья представляет собою фрагмент книги того же названия, подготовляемой автором к изданию» [4, с. 33].

Начинается статья с полемически-заостренного высказывания Н. Витова о том, что «первое выступление Достоевского на литературном поприще было отмечено событием, не получившем до сих пор достаточного объяснения в критике» [4, с. 33]. Автор статьи поясняет: «Речь идет о нашумевшей в свое время “ссоре” молодого Достоевского с кружком В.Г. Белинского и с самим Белинским» [4, с. 33]. Причина ссоры объясняется не личными обстоятельствами, а глубокими идейными разногласиями: «Подобно многим современникам, Достоевский начал с увлечения модными идеями рационализма и плоского “гуманизма”, занесенными в Россию с Запада и быстро распространявшимися в русском обществе. Однако, это увлечение было очень кратковременным и имело для великого художника только тот смысл, что позволило ему пристально разглядеть опасность, таящуюся в учении людей, которые, отвергнув Бога, уже тогда мечтали об устройстве человеческого счастья исключительно на основах разума. Достоевский был первым русским писателем,

увидевшим еще в то время в “гуманистическом” учении рационализма страшную угрозу человеку и его свободе. И, увидев, отдал борьбе с ним все силы своего необычайного литературного таланта» [4, с. 34]. «Плоскому» гуманизму рационализма Достоевский, по свидетельству Н. Витова, противопоставил гуманизм христианский, охарактеризованный автором статьи как «истинный».

Христоцентризм творчества Достоевского определяется как одна из характернейших черт и мировоззрения писателя, и поэтики его произведений. Этот постулат звучал в исследованиях, посвященных литературной деятельности писателя, еще при его жизни, и продолжает занимать главенствующую позицию в современных изысканиях: «Христос был мерой человека, общества, истории, мерой творчества самого Достоевского», – отметил наш современник, президент Международного общества Достоевского, В.Н. Захаров [11, с. 166].

Христианский гуманизм Достоевского Н. Витов связывает с идеей абсолютной, а не относительности ценности человека. Ссылаясь на известный труд Н.А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского», автор «граневской» статьи утверждает: «Именно человек, его личность, его судьба составляли основную тему Достоевского на протяжении всего творческого пути. При этом тема человека всегда воспринималась Достоевским в неразрывной связи с темой о Боге, ибо, как указывает Н. Бердяев, “решить вопрос о человеке” – значило для Достоевского “решить вопрос и о Боге”» [4, с. 35].

Точкой перелома мировоззрения писателя Н. Витов называет «Записки из подполья», где «религиозный, христианский гуманизм» Достоевского предстал, по мнению критика, во всей своей определенности. Надо сказать, что именно этой повести (называемой в «граневской» статье романом) Н. Витов уделяет больше всего внимания. Отталкиваясь от постулатов «Записок…», Н. Витов находит подтверждение христианскому гуманизму Достоевского в таких

романах, как «Преступление и наказание», «Бесы» и «Братья Карамазовы» (впрочем, как и во всем творчестве).

«Записки из подполья» Н. Витов называет «рубежом в творчестве» Достоевского. Но в отличие от литературных корифеев первых десятилетий XX века: Л. Шестова [19, с. 53, 55–56], Л. Гроссмана [6, с. 188, 190–191], А. Долинина [7, с. 155, 160], В. Комаровича [12, с. 121, 130–131], утверждавших, что этот перелом свидетельствует об отказе Достоевского не только от прежних идеалов, но и от идеи гуманизма, – Н. Витов говорит о формировании новой концепции гуманизма и в этом он отчасти совпадает с мнением А.П. Скафтымова. В известной статье классика литературоведения «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского», впервые опубликованной в Праге в 1929 году, утверждается: «“Записки из подполья” не только не отрицают гуманистических идеалов, но, наоборот, всею своею диалектикой отстаивают их неискоренимость и обязательность. Достоевский и здесь выступает тем же идеологом любви и совести, каким он был и раньше и после до самой смерти» [18, с. 193–194].

Приводя большое количество цитат из VII–X глав «Записок из подполья», Н. Витов, подводит определенный итог: «Эти строки – один из самых страстных панегириков человеку и его свободе во всей мировой литературе… Отсюда начинается развитие великим мыслителем его собственной гуманистической концепции. Показав несостоятельность социально-утопического идеала, Достоевский выступает с проповедью своего христианского идеала, утверждая, что лишь в нем вполне откроется значение человека и будет достигнута свобода его личности» [4, с. 36].

Далее автор «граневской» статьи, как уже отмечалось, обращается к нескольким романам Достоевского, обильные цитаты из которых представляются Н. Витову лучшими доказательствами сформулированной концепции. Так, характеризуя «Преступление и наказание», критик отмечает, что в этом произведении «с особой философской глубиной и художественной выразительностью» запечатлена «идея

абсолютного значения человека» [4, с. 36], а обращаясь к анализу «Бесов», указывает, что в этом романе достигает апогея «критика идеала социальных утопистов, в котором Достоевский видел наибольшую угрозу человеку и его свободе» [4, с. 37]. При этом исследователю важно подчеркнуть, что «учение об иррациональности природы человека и об абсолютности его есть первая и наиболее существенная сторона гуманизма Достоевского. Но ею не исчерпывается вся глубина его. С вопросом о Боге и о человеке неразрывно связана для Достоевского тема свободы» [4, с. 37].

Наконец, обратившись к роману «Братья Карамазовы», названному «монументальной эпопеей», Н. Витов приходит к финальному выводу: «Как правильное понимание человека может быть достигнуто лишь через признание его божественной природы, так истинная свобода и истинное равенство возможны только во Христе, на пути мистическом» [4, с. 37]. Заключительная часть статьи представляет собой выписки из романа, причем приводимые цитаты – исключительно высказывания старца Зосимы, в уста которого, по мнению Н. Витова, Достоевский вложил «свое предрешение вопроса о свободе человека» [4, с. 37]. Автору «граневской» статьи важно подчеркнуть, что «свобода Достоевского… вытекает из свободного признания той высшей Истины, которую принес людям Христос. Лишь тогда, когда на смену социальной ненависти придет социальная любовь, искание человеческой свободы вступит в новый фазис, свободный от тех страшных преступлений, жертвою которых служит ныне человек» [4, с. 38]. В последних словах нельзя не заметить трагедию и неизжитую боль поколения DP, оказавшегося на грани не только физического, но и духовного выживания. Подтверждение этому можно найти в дневниках самого автора статьи, опубликованных А.А. Любимовым в «Новом Журнале»: подводя итоги уходящему 1946 году, делая запись 31 декабря, Н.С. Пашин (Пасхин) размышляет о эмигрантской судьбе: «…если опасность физической смерти в эмиграции для нас, русских эмигрантов, даже меньше, чем на

Родине, то смерть духовная и, к тому же, очень скорая, будет уделом многих из нас. И угрозу этой смерти я чувствую на себе очень отчетливо.

Причин такой духовной смерти много.

1) Отрыв от Родины, от родной питательной почвы и от культуры;

2) Чудовищная духовная нищета народа, среди которого мы живем. Меркантильный и духовно обездоленный этот народ вольно или невольно, словно ржа – железо, разъедает и чужие души;

3) Борьба за эмигрантское существование отнимает столько сил, что их не остается на гимнастику ума» [14].

В этом контексте обращение Н. Витова в «граневской» статье к идеям Достоевского – защитника «истинного гуманизма», основанного на христоцентричной концепции свободы, – можно рассматривать как способ освобождения от духовной нищеты. Это тот путь, который можно предложить представителям «второй волны» русской эмиграции как выход из духовного кризиса. И здесь не последнюю роль играет сложившийся образ Достоевского – идеолога религиозно-гуманистической концепции, хранителя нравственных ценностей.

Надо сказать, что утверждение определенного мифообраза Достоевского не является открытием поколения DP. Уже «первая волна» русской эмиграции активно апеллировала к имени писателя. О популярности Достоевского в эмигрантской среде писала И.С. Адрианова, основывая свой вывод на анализе архивного наследия Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына: «Для эмигрантов, желавших сохранить связь с русской классической литературой, великие писатели, и прежде всего Достоевский, становились частью мифа об утраченной России» [1, с. 225]. В эпоху «второй волны» русской эмиграции этот культурный миф продолжает свое развитие, поскольку идеи Достоевского остаются востребованными в среде различных поколений русского рассеяния.

В заключении отметим, что проблемы, к которым обращались авторы «Граней» эпохи DP, являются актуальными и для современного литературоведения. В юбилейный год Достоевского проводится множество научных конференций, проблематика которых обращена к творчеству великого писателя, при этом осмысление проблем гуманизма и свободы входит в круг насущных вопросов, о чем свидетельствуют публикации текущего года [см., например, 2, с. 40–46; 3, с. 55–68].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрианова И.С. Альбом из Аргентины: Достоевский в коллекции А.И. Калугина // Неизвестный Достоевский. 2020. Т. 7. № 2. С. 219–242.
2. Бабочиева А.С. Человеколюбие как основной мотив романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». С. 40–46.
3. Бегер Х. «Великий инквизитор» Фёдора Достоевского – философия свободы в контексте культурно-исторических проблем современности. С. 55–68.
4. Витов Н. Гуманизм Достоевского // Грани. 1946. № 1. С. 33–38.
5. Грани. Содержание журнала с № 1 по № 100. 1946–1976 / Сост. А.Н. Артемова. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977. – 144 с.
6. Гроссман Л. Путь Достоевского. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1924. – 236 с.
7. Долинин А. Достоевский и Суслова // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Т. 2. Л.: Мысль, 1924. С. 151–258.
8. Егорова Н.А. Коллекция автографов в собрании библиотеки Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына // Егорова Н. «Там, где есть книга…» Записки библиотекаря о русском зарубежье. М.: Русский путь. С. 63–69.
9. Егорова Н.А. Экслибрисы и другие владельческие знаки на книгах из собрания М.Ю. и К.П. Григоровичей-Барских // Егорова Н. «Там, где есть книга…» Записки библиотекаря о русском зарубежье. М.: Русский путь. С. 84–90.

10. Завалишин В. Повесть о «мертвых домах» и советском крестьянстве (Об «Одном дне Ивана Денисовича» А. Солженицына) // Грани. 1963. № 54. С. 133–150.
11. Захаров В.Н. Кто обругал Достоевского за Христа – Бунин или Набоков // Неизвестный Достоевский. 2019. № 1. С. 164–167.
12. Комарович В.Л. «Мировая гармония» Достоевского // Атеней. 1924. № 1–2. С. 112–142.
13. Любимов А. Возвращенные имена: Сергей Максимов // Издательство Лекстор // 30.03.2016: К 100-летию со дня рождения Сергея Максимова (Пасхина) // http://rimis.ru/public_70.html (дата обращения 02.02.2021 г.)
14. Пашин Н.С. Из дневников «пропавшего без вести» / Публ. А. Любимов // Новый Журнал. 2014. № 277 // Журнальный зал // https://magazines.gorky.media/nj/2014/277/iz-dnevnikov-propavshego-bez-vesti-8.html дата обращения 02.04.2021
15. Поликовская Л. Грани // Антология Самиздата // http://antology.igrunov.ru/after_75/periodicals/grani/ (дата обращения 21.03.2019 г.)
16. Поликовская Л. Грани // Онлайн энциклопедия // https://yandexwebcache.net (дата обращения: 08.11.2020 г.)
17. «Свободное слово “Посева”» // Фотодокументальная выставка // Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына // https://www.domrz.ru/exhibition/fotodokumentalnaya_vystavka_svobodnoe_slovo_poseva_/ (дата обращения 11.10.2020 г.)
18. Скафтымов А.П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 192–233.
19. Шестов Л. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. – 245 с.

ДОСТОЕВСКИЙ В МАССОВОМ ПОЭТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ

ПАВЛОВА Л.В.
Доктор филологических наук, профессор
Смоленский государственный университет

РОМАНОВА И.В.
Доктор филологических наук, профессор
Смоленский государственный университет

Что в имени тебе моем?..
А.С. Пушкин

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, русская поэзия, ассоциативные словари, образ писателя.

Аннотация: В исследовании представлены результаты анализа собрания 105 стихотворений русской поэзии от Н. Некрасова и К. Случевского до Б. Кенжеева и С. Гандлевского, в которых упоминается имя Ф.М. Достоевского. Собирательный образ писателя, формируемый отечественными поэтами, складывается из следующих основных репрезентаций Достоевского: классик, автор конкретного произведения, упоминание в перечне других авторов, персонаж (действует в различных ситуациях – от биографических до фантастических), часть тропа в качестве основания или образа сопоставления (эпитета, метафоры, сравнения, оксюморона, метонимии, перифраза). Результаты исследования были сопоставлены с данными ассоциативных словарей на слово-стимул «Достоевский» и выявили общее и различное. Собирательный образ Достоевского в русской поэзии оказывается намного богаче и многограннее образа писателя в массовом сознании.

Начиная с оды «К Мельпомене» Горация поэты стремились сформировать свой образ в памяти потомков. В русской поэзии традицию «памятников» заложил Г.Р. Державин в подражании Горацию, блестяще развил А.С.

Пушкин, подхватили и модифицировали В. Брюсов, В. Маяковский, А. Ахматова, И. Бродский и многие другие. Для этого авторы перечисляли в стихах то, что считали своими основными заслугами. Безусловно, образ поэта корректировался и под воздействием литературной критики, и живописных или фотографических портретов писателей. В ряде случаев (Гумилев, Бродский и др.) биография оказывалась определяющей и грозила заслонить творчество. Постмодернистский дискурс заставил образ мутировать, гипертрофированно выпячивая то одну, то другую его сторону (взять хотя бы роман В. Пелевина «Т» с противостоянием образов Достоевского и графа Т). Несравненно больший охват аудитории у кинематографа по сравнению с литературой определил формирование представления о писателе по байопикам. С наступлением эры Интернета вокруг образа писателя стали складываться и стремительно распространяться мифы, мемы и т.п., окончательно определившие его вульгарный образ в массовом сознании[1].

Различные онлайн сервисы по выявлению ассоциаций к заданному слову позволяют вывести список ассоциаций, возникающих у среднестатистического человека в качестве мгновенной реакции на слово-стимул. Данные ассоциативных словарей можно рассматривать как массовые фоновые знания, характеризующие то или иное понятие.

«Русский ассоциативный словарь»[2] дает именно такое представление, поскольку включает в число респондентов людей всех полов, возрастов и профессий (что позволяет

[1] См., например: Загидуллина М.В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2001. 243 с.; Боева Г.Н. Образ Достоевского в рекламном дискурсе // Швейцарские тетради. Выпуск 11. Н. Новгород: НГЛУ, 2021. С. 77-87; Боева Г.Н. Пушкин и Достоевский как народные герои // Вестник ЧелГУ. Сер. 2. Филоло-гия. 1999. № 1. С. 84–90 и т.п.

[2] Русский ассоциативный словарь. URL: http://tesaurus.ru/dict/ (дата обращения 20.09.2021).

использовать фильтры при получении информации о реакции на слово-стимул). В качестве ассоциаций, как правило, выступают связанные со стимулом слова[1].

Слово-стимул «Достоевский» в массовом сознании вызывает следующие частотные ассоциации (по мере убывания частотности: *писатель* (65), *Раскольников* (12), *гений, Идиот, Преступление и наказание* (9), *Толстой* (7), *Бесы* (4), *книга, роман, Федор* (3), *борода, великий писатель, классик, книги, не знаю, не люблю, Одоевский, поэт, Ф.М., читать* (2). Остальные ассоциации являются единичными. Из номинаций писателя здесь имя, инициалы, *писатель, гений, великий писатель, классик, поэт*. Из других писателей поблизости оказываются имена Толстого (что вполне предсказуемо, особенно после Д.С. Мережковского, заложившего традицию сопоставления двух властителей дум) и Одоевского, что скорее всего вызвано простым созвучием фамилий. Творчество В.Ф. Одоевского можно назвать философско-психологическим прологом к романам и повестям Достоевского,[2] однако вряд ли это представление является массовым даже в среде литературоведов.

Из портретных характеристик Достоевского в массовом сознании остается борода, а из его творчества на передний план выдвигается «Преступление и наказание», входящее в школьную программу, романы «Идиот» и «Бесы», *книга, книги, роман, читать*. К читательским реакциям (заметим, скорее негативным, чем даже нейтральным) относятся также ответы *не знаю, не люблю.*

[1]Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности. URL: https://gigabaza.ru/doc/124506.html (дата обращения 20.09.2021).

[2] См., например: Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 37–41.

Сервис «Сеть словесных ассоциаций» (проект Юрия Ротмистрова)[1] построен на основе текстов классической и современной литературы, а не на данных опросов респондентов, поэтому его можно рассматривать как хранилище общелитературных ассоциаций к заданному слову.

Так, в литературных источниках слово «Достоевский» связано, во-первых, с рядом имен других писателей, мыслителей и деятелей науки, среди которых (именно в такой последовательности: Тургенев, Гоголь, Лермонтов, Чехов, Некрасов, Гончаров, Пушкин, Леонтьев, Шекспир, Страхов, Григорьев, Маяковский, Салтыков, Соловьев, Фрейд, Кант, Дюма, Романов, Бетховен, Данте и др. В этом ряду на первом месте писатели-современники, преимущественно прозаики, предшественники из разряда классиков мировой литературы. Из потомков имя Маяковского в орбите ассоциаций с Достоевским требует отдельного изучения. В одном ряду с писателями стоят философ-идеалист И. Кант, В. Соловьев и К. Леонтьев и З. Фрейд, писавшие о Достоевском. Появление имени Бетховена, очевидно, определили музыкальные предпочтения Достоевского, считавшего творчество немецкого композитора наивысшим воплощением романтизма[2]. Фамилия Романов отсылает к императорской чете.

Во вторую очередь фамилия Достоевского вызывает ассоциации с его персонажами: *Бес, Настасья, Инквизитор, Порфирий, Идиот, Алеша, Двойник, Мечтатель, Униженные* и т.д., а также узнаваемыми понятиями из романов писателя, например, *подполье, наказанье, слезинка, преступление*. Все

[1] Сеть словесных ассоциаций. URL: https://wordassociations.net/ru/ (дата обращения 20.09.2021).

[2] Борщевская О. Достоевский и музыка. URL: https://tumentoday.ru/2011/11/11/достоевский-и-музыка/ (дата обращения: 20.09.2021).

это актуализирует прежде всего романы «Идиот», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Бесы», «Униженные и оскорбленные», повести «Белые ночи», «Записки из подполья». К ним близки понятия, которые осмысливаются в художественном и (более отчетливо) в публицистическом творчестве Достоевского: *еврейство, революционер, православие, интеллигенция, социализм, социалист, жид*.

Биографические координаты связаны с понятиями: *каторга, Омск, Петербург*.

Ряд понятий традиционно ассоциируется с писательским трудом, либо являясь номинациями писателя, либо называя литературные жанры и т.п.: *роман, писатель, полемика, классик, творчество, мыслитель, литератор, повесть, альманах, дневник, томик* и т.п.

К реакции критики и читателей можно отнести ассоциаты (слова-реакции): *перечитывать, цитировать, пророческий, гениальный, одноименный* и т.д.

Поскольку «Сеть словесных ассоциаций» отражает в большей степени ближайшие контексты и сочетания, возникающие в связи с Достоевским в культурном пространстве литературы, ее данные, безусловно, значительно раздвигают границы массовых среднестатистических ассоциаций «Русского ассоциативного словаря» и по части биографии писателя, его спутников и собратьев по цеху, его наследия, его тематики и проблематики. А в общих оценках его личности различий нет.

Параллельно с массовым сознанием образ писателя складывается и в культурном сознании, в частности, в поэтическом. Это происходит, в частности, в стихотворных посвящениях и стихотворениях, в которых имя писателя лишь упоминается или обозначает центральный образ. Подобные тексты, взятые вместе, репрезентуют особый взгляд на писателя – товарищей по цеху. Он может сочетать в

себе и точку зрения современников – как ближнего, так и дальнего круга, и потомков, и читателей, осмысливать биографические черты и творчество. При этом образ другого писателя остается частью поэтического мира автора данного произведения и существует по законам поэтического образа. Так постепенно формируется собирательный образ или виртуальный коллективный поэтический памятник писателю, актуальный уже не столько для массового читателя, сколько в координатах поэтической среды. Массовый и, условно говоря, собирательный «поэтический» образы писателя могут совпадать и/или отличаться друг от друга.

Целью нашего исследования было проследить наиболее типичные приемы создания образа Достоевского в стихотворениях, в которых упоминается его имя, а также выявить ассоциации, возникающие именно в поэтическом дискурсе в связи с именем писателя. На материале поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка мы составили «достоевский» свертекст, а именно собрание стихотворных произведений XIX-XXI веков, в которых упоминается Ф.М. Достоевский. Такой сверхтекст составило 105 произведений от Н. Некрасова и К. Случевского до Б. Кенжеева и С. Гандлевского.

Собирательный образ писателя, формируемый отечественными поэтами, складывается из следующих основных репрезентаций Достоевского.

1. Первую большую группу состовляют произведения, в которых имя Ф.М. Достоевского упоминается **в прямом значении**, **как историческое лицо.** В этой группе появление фамилии писателя возникает в следующих контекстах:

а) *писатель-классик*. Достоевский предстает то как непререкаемый авторитет и уникальный автор например: *Достоевский / Остаётся Достоевским / Отвергая перетолкованья* (Л. Мартынов. Баллада о Федоре Достоевском, 1970), <…> *существует мир как мир, / точно*

и добросовестно / описанный средними писателями, / и, кроме того, / мир Гоголя, / созданный Гоголем, / мир Достоевского, / вымышленный Достоевским <…> (Б. Слуцкий. Похвала средним писателям, 1977), то как выразитель национального самосознания: *Когда гляжу на мрачный Невский, / На отуманенную даль, – / Твоих героев, Достоевский, / Припоминаю. Русский дух / И здесь, быть может, не потух.* (Д. Мережковский. Смерть, 1890–1892), то как певец страданий и призыва к покаянию: *Боже! Слушайте, Булгаков, / Хватит с нас дьяволиад! / Круг полярный, Дантов Ад... / Мрак повсюду одинаков. // Достоевский, пощади! / Вы как будто сговорились!* (О. Охапкин. Наваждение, 1968); *Знаем. Всякого бывало. / Достоевский, не тревожь! / Сколько б совесть не дремала, / Но и Питер наш хорош.* (О. Охапкин. Душа Петербурга, 1969). Нередко, как мы видим, его фамилия возникает в форме прямого обращения. С. Стратановский, водя читателя по Петербургу, указывает на достопримечательности: *Клуб мужчин похотливых / И, должно быть, счастливых / рядом с домом, где жил Достоевский / Гений местный, писатель* <…> (С. Стратановский. Клуб мужчин похотливых..., 1998–2000). В этом определении можно выделить три значения: прямое (гений, живший в указанном месте), переносное – оксюморон (масштаб гения по определению велик и не может быть локализован). Третье значение – «гений места»;

б) *автор конкретного произведения*. По этой рубрике можно составить представление о содержании «читательского формуляра» библиотечки Достоевского русских поэтов. В нем окажутся наиболее востребованными и популярными его ранние произведения – повести «Бедные люди» и «Белые ночи», в связи с которыми выражается уверенность в их литературном долголетии: *«Бедные люди» – создание гения! – / Живы и вы! Вот уж два поколения / (Ровно полвека) пред вами склоняются… <…>; «Бедные люди» твои не умрут!<…>* (Л. Трефолев. Бедные люди,

1896), *В зеленых сумерках Невский / Развешивал цепи огней… / А где-то писал молодой Достоевский / Про «Белые ночи», про «Бедных людей».* <…> *И в зеленом сумраке Невский / Зажигает цепи огней… / И где-то новый, быть может, Достоевский, / Пишет про белые ночи и про новых людей.* (Т. Щепкина-Куперник. Петербург... Ленинград, 1928); *Белые Ночи. Старушка все вяжет и вяжет, / словно сплошной Достоевский в гоморрских садах*. (А. Миронов. Однако же, будет, наверное, и Карнавал..., 1997). Последний образ (*словно сплошной Достоевский в гоморрских садах*) очевидно, означает самое дно жизни – тотальный грех, осквернивший прекрасный город, и того, кто это дно родного ему Петербурга описал и призвал к нравственному возрождению. Образ старушки отсылает к слепой бабушке Настеньки, заботящейся о благочестивости внучки.

«Дневник писателя» воспринимается как сокровищница жизненных впечатлений и дум писателя, которые, в частности, могли быть опасны с точки зрения цензуры: *Больной и грустный Достоевский / Ходил сюда на склоне лет / Суровой жизни скрасить бремя, / Набраться сведений и сил / Для «Дневника».* <…> (А. Блок. Возмездие, 1910–1921); *У Достоевского / Дневник оттяпан, / Ничем не брезгуют / Герои кляпа.* (И. Елагин. Гимн цензуре, 1967–1973).

Достоевский-мученик, изгнанник и каторжник ценен как автор автобиографических «Записок из Мертвого дома»: *Всем памятно о Достоевском: / Согбенно каторжным трудом / Отторгнут набережной Невской, / Он не измыслил «Мертвый дом».* (Д. Бурлюк. Сибирь, 1919).

Романное наследие (именно с упоминанием названия) представлено «Игроком», «Преступлением и наказанием», «Бесами» и «Подростком»: *Записку же эту спрашивать не с кого, / Разве только спросить с Достоевского. / Но мы не «наказанье», мы «преступленье», / Мы – это дети первой ступени.* (Л. Лавров. Тик-так, 1929), *В романе Достоевского*

«Игрок» описан странный случай. (С. Гандлевский. Картина мира, милая уму..., 1982), *<…> я рос достоевским подростком / любви не щадил на себя <…>* (А. Цветков. готической ночи постройка..., 1985). При упоминании романа «Бесы» его название, как правило, превращается в имя нарицательное: *Две силы взвесивши на чашечках весов, / Союзу их никто не удивился. / Что ж! первый дописался до «Бесов», / До чертиков другой договорился.* (Д. Минаев. На союз Ф. Достоевского с кн. Мещерским, 1873), *Не вечно Достоевским бесам / Пророчествовать и пылать.* (А. Межиров. Не вечно Достоевским бесам..., 1951).

Более подробно наследие Достоевского может быть представлено по стихотворениям, в которых вместе с именем писателя упоминается или без труда реконструируется имя его персонажа, либо содержится пересказ содержания произведения. Обращает на себя внимание тот факт, что к повестям и последнему роману «Братья Карамазовы» чаще обращаются младшие современники и ближайшие потомки, к остальным романам – поэты второй половины XX – начала XXI веков.

«Бедные люди»: *Девушкин бедный, чиновничек старенький, / Верно, что жив ты; по-прежнему с Варенькой, / С «маточкой» письмами часто меняешься; / Верно, что ты пред начальством склоняешься. / Это начальство – бездушное, важное<…>; Горшковы, Покровские, / Варенька-«маточка», страшною платою / Вы расквиталися с жизнью проклятою!* (Л. Трефолев. Бедные люди, 1896).

«Братья Карамазовы»: *В нем Совесть сделалась пророком и поэтом, / И Карамазовы и бесы жили в нем, / Но что для нас теперь сияет мягким светом, / То было для него мучительным огнем.* (И. Анненский. «К портрету Достоевского» (1880–1909)) (кроме «Братьев Карамазовых», здесь содержится отсылка и к «Бесам»), *Вот – слезы по лицу размазав – / Я Достоевского прочел… / Я? Не Алеша*

Карамазов, / Я нежен, мрачен, слаб и зол. (В. Щировский. Поэт и муза, 1929).

«Преступление и наказание»: <…> *С постели своей / Поднялся Евгений Онегин: // — Печорин! Мне страшно! / Всюду темно! / Мне кажется, старый мой друг, / Пока Достоевский сидит в казино. / Раскольников глушит старух!..* (М. Светлов. Живые герои, 1927), *Не заглядывала в сонник, / подымала локоток / и накидывала Соня / драдедамовый платок. // Локоточком задевала, / впрочем, умерла давно. / Паутина за диваном. / Сонька Мармеладова.* (С. Кирсанов. За чтением Достоевского, 1960–1969).

«Бесы»: <…> *Отечество нам Царское – Село, / А Верховенским адская – машина* <…> (А. Сергеев. Шварц, 1972–1973), *Что им горнило сомнений, / и боренье с харизмой ставрогинской? / И поездки к Амвросию? / Брось навсегда эту чушь! / Ни к чему эти бредни…* (С. Стратановский. Клуб мужчин похотливых..., 1998-2000).

«Идиот»: *Герой романа, обнищавший князь, / страдающий падучей, приезжает / на родину с идеями любви, / прощенья, братства и славянофильства. / Наследство получает – и с одним / купчишкою (кутилой, богачом) / вступает в бой за некую Настасью / Филипповну – хотя и содержанку, / но редкую красавицу, с душою / растоптанной – имеется в виду / Россия, надо полагать, дурная, / безумная и дивная страна…* <…> (Б. Кенжеев. Прелестница моя, каков портрет..., 1989).

Надо отметить, что в случаях, когда речь заходит о произведениях Достоевского, поэты не могут удержаться от интерпретации сюжета или образа, добавляя к узнаваемым чертам собственный комментарий или характеристику. Например, А. Сергеев трактует «Бесов» в апокалиптическом ключе: <…> *он поднял виденное зло / До эсхатологического чина: – / Отечество нам Царское – Село, / А Верховенским адская – машина: / Безумцы бредят, что в аду тепло, / Что*

бытие – колеса и пружина, / Что надо рвать Россию как запал, / Чтоб мир взорвался и в тепло попал (А.Я. Сергеев. Шварц, 1972–1973). Е. Рейн пишет об образе Христа, отразившегося не только в «Великом инквизиторе», но и в братьях Алеше и Мите Карамазовых: *Был я в городе Старая Русса. / Достоевский писал там Иисуса, / что на Митю-Алешу разъят.* (Е. Рейн. Стихи о русской литературе, 1989).

Вульгарный пересказ «Игрока» в записанном как проза стихотворении С. Гандлевского о незавидной писательской судьбе, никак не сочетающейся с грубым бытом, перемежается житейскими рассуждениями: *В романе Достоевского «Игрок» описан странный случай. Гувернер влюбился не на шутку, но позор безденежья преследует его. Добро бы лишь его, но существо небесное, предмет любви – и та наделала долгов. О, нищета! Спасая положенье, наш герой сперва, как Германн, вчуже за игрой в рулетку наблюдал, но вот и он выигрывает сдуру миллион. Итак, женитьба? – Дудки! Грозный пыл объемлет бедолагу. Он забыл про барышню, ему предрешено в испарине толкаться в казино. Лишения, долги, потом тюрьма. «Ужели я тогда сошел с ума?» – себя и опечаленных друзей резонно вопрошает Алексей Иванович. А на кого пенять?* (С. Гандлевский. Картина мира, милая уму..., 1982).

Авторскую позицию может заменять точка зрения лирического персонажа и его комментарии и эмоциональная реакция, как например, у Б. Кенжеева: <...> *ты видела занятнейший отрывок / в январском «Русском вестнике» за прошлый / год? Славно пишет этот Достоевский. / Фантастика (к примеру, там сжигают / сто тысяч в печке), жуткий стиль, скандалы, / истерики – а право, что-то есть. / Герой романа, обнищавший князь, / страдающий падучей, приезжает / на родину с идеями любви, / прощенья, братства и славянофильства. / Наследство получает – и с одним / купчишкою (кутилой, богачом) / вступает в бой за некую Настасью / Филипповну – хотя и содержанку, / но*

редкую красавицу, с душою / растоптанной – имеется в виду / Россия, надо полагать, дурная, / безумная и дивная страна… <…> (Б. Кенжеев. Прелестница моя, каков портрет..., 1989);

в) в прямом значении Достоевский может упоминаться не только сам по себе, но и в ряду других писателей. Кто же его соседи по перечислительному ряду? Вполне естественно ожидать, что это будут петербуржцы: <…> *Предо мною улица кривая / Принимает петербургский вид. // И в тумане улицы — виденья: / Пушкин, Достоевский, Гоголь, Блок, / Чьи неумирающие тени — / Всей былой России эпилог*. (Н. Светлов. За рубежом, 1931). Однако приходит осознание, что Достоевскому тесно только в петербургских рамках, что он – величина мирового масштаба: *Конкорд и Елисейские поля, / А в памяти Садовая и Невский, / Над Блоком петербургская земля, / Над всеми странами Толстой и Достоевский.* (Н. Оцуп. Конкорд и Елисейские поля..., 1946–1956);

классики, чьи имена у всех на слуху, а юбилеи – национальное торжество: *Я считаю, / обходя / бульварные аллеи, / скольких/ наследили/ юбилеи? / Пушкин, / Достоевский, / Гоголь, / Алексей Толстой / в бороде у Льва.* (В. Маяковский. Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского, 1923);

непревзойденные мастера слова и стиля: *Средние писатели / видят то, что видят, / пишут то, что знают, / а гении, / вроде Толстого, Тургенева, / не говоря уже про Щедрина и Гоголя, / особенно Достоевского, / не списывают – им не с кого, / не фотографируют – не с кого, / а просто выдумывают, сочиняют, / не воссоздают, / а создают*. (Б. Слуцкий. Похвала средним писателям, 1977);

классики, преимущественно прозаики, остающиеся наиболее актуальными: *С кем я знакомствую? / Со Стендалем, / с Пушкиным, с Гоголем, с Достоевским. / «Да, но ведь эти из дальней дали! / А на сегодня знакомиться есть с кем?* (Н. Асеев. Скажи, с кем ты знаком?, 1962.01.22); *Да,*

Достоевский и Толстой, / а также Чехов – злободневней, / чем проза с фразою простой, / стихи с тематикою нервной. (Б. Слуцкий. Я был проверен и допущен…, 1970–1975);

мыслители, философы, причем мирового уровня: *В нем выписки: Дарвин и Вирхов, / Ратгаузен, Гартман и Тиндаль, / Смайльс, Достоевский, Ницше, Кирхгоф… / Одолевая тьму и даль, / Блестит Евангельское слово!* (К. Случевский. Загробные песни. 2, 1901); *Я понял Гёте там, Евангелье, Сократа / И Достоевского, и плакал по ночам <…>* (А. Лозина-Лозинский. Я вышел за город. На море, льдом покрытом..., 1912); *Мы говорили о свободе воли, / О Зле и о Добре мы говорили, / О Боге, и о смерти, и о счастье / (И снежное повечерело поле). / Мы говорили об Экклезиасте, / О карме, Достоевском и Эсхиле.* (И. Чиннов. Мы говорили о свободе воли..., 1972); *С Ним – даже если нет Его. В небытии – / Двойном. Паскаль, и Киркегор, и Достоевский / Могли сказать так. Да. Но с мудростью змеи / Поверим, как они – нет, не по-детски, – / В бессмертие!* (И. Чиннов. Памяти Владимира Вейдле, 1979).

Таким образом, чаще всего рядом с Достоевским стоят имена Пушкина, Гоголя, Л. Толстого.

2. Вторую большую группу составляют тексты, в которых Достоевский **выступает в контексте той или иной ситуации**, благодаря чему выполняет функцию сложного образа – **персонажа**. Ситуации бывают разные, например:

а) *беседа с портретом.* Речь поэта, обращенная к портрету Достоевского, – вариант общепоэтической ситуации «разговор с памятником»: *Слава тебе за бессмертный твой труд, / В нем ты открыл «человека», – / «Бедные люди» твои не умрут! / Слава отныне до века!..* (Л. Трефолев. Бедные люди, 1896);

б) *описание эпизода из биографии писателя.* В качестве наиболее драматичного события в жизни Достоевского поэты выбрали казнь «петрашевцев» в декабре 1849 года на

Семеновском плацу, упоминание об эшафоте и последовавшей после чудесного помилования сибирской каторге: *Темен жребий русского поэта: / Неисповедимый рок ведет / Пушкина под дуло пистолета, / Достоевского на эшафот.* (М. Волошин. На дне преисподней, 1922); *Промозглым утром бледный Достоевский / Горит свечой, всходя на эшафот…* (М. Волошин. Россия, 1924); *Достоевский, дождавшись пощады, / покидает вдруг эшафот.* (Б. Слуцкий. Эшафот – моровая страда..., 1970–1975). *Теснят Нахимова, и Лермонтов пристрелен, / И Достоевского взвели на эшафот.* (Г. Шенгели. Я горестно люблю Сороковые годы..., 1949). В одном ряду с упоминаниями о трагических гибелях Пушкина и Лермонтова казнь Достоевского осмысливается как насильственная смерть русской литературы. Глубочайшее переживание несостоявшейся смертной казни, ссылка в Сибирь, нужда представляются как причина болезни писателя, его эпилептических припадков и психической уязвимости, эмоциональной нестабильности: <…> *В ту ночь / К нему пришли Белинский и Некрасов, / Чтоб обнадёжить, выручить, помочь<…>. Он был никем, /Забыл и о науке инженерной, / Стоял, как деревянный манекен, / Оцепеневший в судороге нервной. <…> как он дрожал, / Как лепетал им нечленораздельно, / Что и хозяйке много задолжал / За комнату, / что в муке трехнедельной / Ждал встречи на Аничковом мосту / С той девушкой, единственной и / лучшей... <…> Попробуйте и на себя примерьте / То утро на Семёновском плацу, / И приговор, и ожиданье смерти, / И каторгу примерьте на себя, / И бесконечный миг перед падучей* <…> (П. Антокольский. Достоевский, 1970).

Вот Достоевский каторжник: *Всем памятно о Достоевском: / Согбенно каторжным трудом / Отторгнут набережной Невской* <…> (Д. Бурлюк. Сибирь, 1919); *Там по тракту в день весенний голубой / Проводили осужденных*

за разбой; / Там девчонка из медвежьего угла / Достоевскому копеечку дала. <…> Помнишь, девочка безвестного села. / Как ты грошик Достоевскому дала? / Но едва ли ты, родная, сознаешь, / Что Господь тебя спасет за этот грош! **(**М. Колосова. Медный грош, 1934). Каторга осмысливается не только как изгнание из Петербурга, как факт осуждения, но и в контексте мук совести, когда человек себя казнит сам: (о муках совести) *Не они ли на загнанной тройке / мчали Пушкина в темень пурги,/ Достоевского гнали в остроги / и Толстому шептали: «Беги!»* (Е. Евтушенко. Муки совести, 1966).

Нашло свое место и упоминание о пагубной страсти писателя к азартным играм: *И обшаривал жилетку / (звон брелоков, что монист) / проигравшийся в рулетку / уголовный романист. // Но, условию согласно, / в стуке счетов и подков / шлет пятьсот рублей заглазно / Достоевскому Катков* (С. Кирсанов. За чтением Достоевского, 1960–1969). В данном примере неслучайно с рулеткой соседствует перифраз «уголовный романист», который отражает не только частые детективно-уголовные сюжеты в произведениях Достоевского, но и опасность игры, и уголовное прошлое писателя.

Материальному противостоит духовное – выигрышам, проигрышам, деньгам – поездки в Оптину Пустынь к старцу Амвросию Оптинскому: *Что им горнило сомнений, / и боренье с харизмой ставрогинской? / И поездки к Амвросию? / Брось навсегда эту чушь! / Ни к чему эти бредни…* **(**С. Стратановский. Клуб мужчин похотливых..., 1998-2000).

Имя Достоевского, его жизнь и смерть оказывается неразрывно связана с судьбой России и мерилом для других писателей: *Родился я в одиннадцатый день, / Как вещий Достоевский был схоронен. / В те времена над Русью встала тень / И был посев кровавый ей взборонен.* (Б. Садовской. Родительский самовар, 1914).

Многочисленны всевозможные ситуации, описывающие литературный быт, взаимоотношения писателей современников между собой и с критиками: *И смолкнет шум заморской прессы, / Да, да! Скорее умолкай, – / Не достигай пределов невских / И гимны братьев Достоевских / Самим себе не заглушай!* (Н. Некрасов. Вступительное слово "Свистка" к читателям, 1863); *Ночь белая болезненно бледна. / Вот юный Достоевский у окна. / Пред ним в слезах Некрасов, Григорович*. (Б. Садовской. В тебе слились два лика. Первый лик..., 1919); *На вечерах у Анны Вревской / Был общества отборный цвет. / Больной и грустный Достоевский / Ходил сюда на склоне лет / Суровой жизни скрасить бремя, / Набраться сведений и сил / Для «Дневника». (Он в это время / С Победоносцевым дружил).* (А. Блок. Возмездие, 1910–1921); *Раз (он гостиной проходил) / Его заметил Достоевский. / «Кто сей красавец? – он спросил / Негромко, наклонившись к Вревской: – / Похож на Байрона». – Словцо / Крылатое все подхватили, / И все на новое лицо / Свое вниманье обратили.* (А. Блок. Возмездие, 1910–1921).

Таким образом, из биографических фактов основной акцент делается на страдании и болезни;

в) помимо реально биографических ситуаций, Достоевский в стихотворениях наших авторов часто оказывается *героем ситуаций гипотетических или откровенно фантастических*, часто представленных в ироническом, игровом ключе. Описание этих ситуаций может занимать существенную часть текста или весь текст целиком. Обычное место встречи с Достоевским – Петербург, Невский проспект (локация эта прежде всего обусловлена рифмой Достоевский – Невский). Повод для встречи – литературные и издательские дела, предполагаемые беседы (В. Буренин. В Петербурге (1863), Л. Мартынов. Баллада о Федоре Достоевском (1970), А. Сергеев. Шварц (1972–1973), Е. Шварц. Хьюмби (Практический очерк эволюционного

алхимизма) 6. Достоевский и Плещеев в Павловском парке (1982), Б. Кенжеев. Прелестница моя, каков портрет... (1989)).

Другой вариант – появление писателя или его двойника в новом веке: *И в зеленом сумраке Невский / Зажигает цепи огней… / И где-то новый, быть может, Достоевский, / Пишет про белые ночи и про новых людей.* (Т. Щепкина-Куперник. Петербург... Ленинград, 1928); *Ты опять выходишь на Невский / Со своей подружкой глазастой. / И как будто сам Достоевский / Говорит: «Сновиденье, здравствуй, / Петербуржец начала века!»* **(**П. Антокольский. Петербуржец начала века, 1969); *Запутал числа ветер невский, / И вам навстречу Достоевский, / В двадцатый век шагнув, идет…* **(**М. Вега. Снеговая лира, 1968-1979)**.** Писатель может оказаться рядом с обитателями века XX-го и более прозаическим образом – глядя на них с портрета, как в стихотворении Е. Рейна: *Трезвым был земснарядовский сторож, / ленинградский блокадник-заморыш, / поселившийся в этих местах. / Да еще замполит, постаревший / прежде срока, и сам Достоевский / с неразборчивой фразой в устах.* (Е. Рейн. Стихи о русской литературе, 1989).

Смешение времен и встреча представителей разных эпох или писателей и их персонажей представлены в стихотворениях М. Светлова (<…> *С постели своей / Поднялся Евгений Онегин: // — Печорин! Мне страшно! / Всюду темно! / Мне кажется, старый мой друг, / Пока Достоевский сидит в казино. / Раскольников глушит старух!..* (М. Светлов. Живые герои, 1927), Н. Светлова (Свиньина) (<…> *Предо мною улица кривая / Принимает петербургский вид. // И в тумане улицы – виденья: / Пушкин, Достоевский, Гоголь, Блок, / Чьи неумирающие тени – / Всей былой России эпилог***.** (Н. Светлов. За рубежом, 1931). Эпилептические припадки, от которых страдал писатель, могут обретать форму состояния пророчествования: *Есть*

итог. Подсчитана смета. / И труба Гавриила поет. / Достоевского и Магомета / золотая падучая бьет. (Б. Слуцкий. Есть итог. Подсчитана смета..., 1971–1977).

Данные контексты призваны еще больше подчеркнуть бессмертие творчества писателя, его чрезвычайную востребованность и актуальность.

3. Третью значительную группу составили тексты, в которых **фамилия Достоевский является частью языкового тропа**.

а) В первую подгруппу вошли случаи, когда Достоевский является образом сопоставления в тропе (троп типа **Х → Достоевский).**

По данной модели могут строится *эпитеты*. В одних случаях эпитет «достоевский» означает ‘принадлежащий Достоевскому’ или ‘как у Достоевского, подобный’: *А **достоевский шаг**, / И вкус, и сок / Отмеривал Жан-Жак / Руссо.* (Д. Андреев. Запад! Великое, скорбное слово..., 1950–1955); *Он услышит на Садовой, / Или где-то на Сенной / **Достоевской** и суровой / **Речи** выговор чудной.* (О. Охапкин. Душа Петербурга, 1969);

в других – ‘созданный, сочиненный, описанный Достоевским, плод его художественного мира’: *Не вечно **Достоевским бесам** / Пророчествовать и пылать.* (А. Межиров. Не вечно Достоевским бесам..., 1951); *А теперь я иду куда-то, / Кровью черный потушен пожар. / Душит, душит, как серая вата, / Наших дней **Достоевский кошмар**. // Он тягучий, злобный, наверно, / Всех задушит он планомерно*. (А. Баркова. Черный свет, 1975); *Мокрый снег в **достоевских дворах** / Мокрый снег, облипающий крыши / Наступит ночь, в груди заноет страх / Мы навсегда испуганные души* (С. Стратановский. Мокрый снег в достоевских дворах..., 1990–1999); *И щурятся / из **трактира Достоевского** / вывалившие на улицу / недоспорившие мальчики / обведенные по контуру / линией кровавой начерно* <…> (В. Кривулин. Мальчики, 1993–1994); <...> *я рос*

достоевским подростком */ любви не щадил на себя* (А. Цветков. готической ночи постройка..., 1985). Из всего художественного мира писателя в качестве узнаваемых отмечаются всевозможные темные стороны жизни (бесы, кошмары, дворы и трактиры);

метонимии (самая многочисленная группа). Под фамилией Достоевский имеются в виду его произведения или живописные изображения – портреты: *Я понял Гёте там, Евангелье, Сократа / И Достоевского, и плакал по ночам* <…> (А. Лозина-Лозинский. Я вышел за город. На море, льдом покрытом..., 1912); *Кружит снежок над дымным Невским. / В трамвайных стеклах – пятна лиц. / Сосед, склоняясь над Достоевским, / Разрезал лапой грань страниц.* (Саша Черный. Меланхолическое, 1924); *Вот – слезы по лицу размазав – / Я Достоевского прочел…* (В. Щировский. Поэт и муза, 1929); *Да, Достоевский и Толстой, / а также Чехов — злободневней, / чем проза с фразою простой, / стихи с тематикою нервной.* (Б. Слуцкий. Я был проверен и допущен…, 1970–1975); *А красноречивей всех молчат / Книги, славно изданы, честь честью / Переплетены, чтоб до внучат / Достояться с Достоевским вместе <…>* (Л. Мартынов. Книги, 1970); *Мы говорили об Экклезиасте, / О карме, Достоевском и Эсхиле.* (И. Чиннов. Мы говорили о свободе воли..., 1972); *Сильные мира сего / бессильно начнут замерзать / и будут отапливаться / Данте и Достоевским, / а когда закончится классика, / доберутся и до моего альбома* <…> (Е. Евтушенко. Итальянский профессор с глазами несостоявшегося карбонария..., 1982); *<…> чтение Толстого / и Достоевского ночами <…>* (В. Кривулин. Типографский погром, 1993); *Новый гость в дверях – и сна как не бывало, / на колу мочало начинай сначала – / Достоевский, ностальгия по капстранам / и само собою ненависть к тиранам.* (С. Гандлевский. Снег под утро завалил дворы и стогны..., 2013); *На стенах висел сам Банков, / Достоевский и испанка.* (Саша Черный. Проползло четыре года..., 1911); *Здесь висели*

Толстой, Маяковский, / дважды Пушкин, однажды Жуковский – / всякий гений и всякий талант. / Даже Гнедич; конечно – Белинский, / Горький в позе стоял исполинской, / и, естественно, местный гигант. (Е. Рейн. Стихи о русской литературе, 1989);

метафоры: собственное имя становится обобщенным наименованием русского писателя, великие писатели как таковые могут быть воплощены в одной фамилии – Достоевский: *Нет Достоевских, но бесспорно / Белинских тоже нет сейчас.* (Саша Черный. Продолжение одного старого разговора, 1914), либо в двух, «вечных спутниках» Толстом и Достоевском (тот случай, когда фамилии двух гениев русской литературы становятся синонимами): <…> *Для боксера глуп всякий интеллигент; для интеллигента – всякий спортсмен, / Для подростка ум – ловкость в озорстве, / Для дамы глуп малозарабатывающий, иль неумеющий развлекать, / Для большинства философ–лекторишко, возящийся с темками о философии Толстого-Достоевского, / С непременным условием, – если скучно, значит серьезно; если серьезно, – значит умно.* (С. Нельдихен. Ум и глупость, 1927); *Давно ли тихий Франц – изгоем в сбритых пейсах – / скитался в пиниях и кирхах европейских, / где не с кем переспать и спирта выпить не с кем? / Ему бежать бы к нам, толстым и достоевским* <…> (Б. Кенжеев. Как парашютные натянутые стропы..., 2003–2005);

сравнения: *Белые Ночи. Старушка все вяжет и вяжет, / словно сплошной Достоевский в гоморрских садах.* (А. Миронов. Однако же, будет, наверное, и Карнавал..., 1997). Сложный развернутый образ из стихотворения А. Миронова можно реконструировать так: Гоморрские сады – это в прямом значении сады Гоморры, плодородной земли. В Бытии 13:10 сказано, что эта местность «орошалась водою, как сад Господень». Но, наряду с Содомом (заметим, что слово «сады» созвучно со словом «Содом»), этот город

известен распущенностью жителей (гордость, пресыщенность, праздность, презрение к нищим, мерзорсти). Следовательно, Гоморрские сады превращаются в антипод райского безгрешного сада – как средоточие греха. В данном контексте «Белые ночи», помимо отсылки к «сентиментальному роману» Достоевского, могут восприниматься как свет в Ночи. Вяжущая старушка – это не только любящая бабушка Настеньки, она, слепая, подобна свету благочестия во мраке греховного города. Потому этот созданный Достоевским персонаж и сопоставляется с автором.

Распушились листочки весенние, / Словно по Достоевскому, клейки. (А. Кушнер. Сад, 2000-2005). Образ весенних клейких листочков означает молодые силы и неудержимую любовь к жизни и отсылает к спору Ивана и Алеши Карамазовых в главе «Братья знакомятся»: «...Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорос иной подвиг человеческий, в который давно уже может быть перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтишь его сердцем. <...> Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь... Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет? – засмеялся вдруг Иван»[1].

<...> Я выключил электро- / светильник. К уху пятерню / спал Эпос, – этот эпилептик, — / как Достоевский — ПЕТЕРБУРГ. (В. Соснора. Литературное, 1972). Петербург как великое и сложное, противоречивое создание сравнивается с эпосом, в чем, по всей видимости, отразился знаменитый «Петербургский текст» литературы,

[1] Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 12 т. Т. XI. М.: Правда, 1982. С. 271.

описанный В.Н. Топоровым. Поскольку одной из узнаваемых характеристики этого текста является нездоровье, город-эпос назван эпилептиком, что в свою очередь, становится основанием сопоставления для страдающего эпилепсией создателя писателя, внесшего неоценимый вклад в создание и развитие «Петербургского текста», – Достоевского.

Недаром у В. Брюсова находим перифраз **Петербург → город Достоевского:**

Город Змеи и Медного Всадника, / Пушкина город и Достоевского <…> (В. Брюсов. К Петрограду, 1916).

Так, в составе тропов имя Достоевского становится воплощением гения, пророка, света, великого и больного города Петербурга – наряду с выразителем социального и нравственного дна жизни;

б) вторую подгруппу составили тропы, в структуре которых имя Достоевского оказывается в основании сопоставления (**Достоевский → Х**). Они отражают то, с чем или с кем сопоставляется сам Достоевский. Здесь обнаруживаются, в частности, следующие парадигмы:

в сравнениях:

Достоевский → свеча

Промозглым утром бледный Достоевский / Горит свечой, всходя на эшафот… (М. Волошин. Россия, 1924);

Достоевский → марионетка

Здесь операция, быть может. / И кто умело надрезает / И зелье едкое вливает? / Ужели я – марионетка / И мастер нитки подправляет? (Е. Шварц. Хьюмби (Практический очерк эволюционного алхимизма) 6. Достоевский и Плещеев в Павловском парке, 1982);

Достоевский→ никто, деревянный манекен

<…> В ту ночь / К нему пришли Белинский и Некрасов, / Чтоб обнадёжить, выручить, помочь<…>. Он был никем, /Забыл и о науке инженерной, / Стоял, как деревянный манекен, / Оцепеневший в судороге нервной. (П. Антокольский. Достоевский, 1970);

Достоевский → овечка

Блаженство / Задувается, как свечка, / И он встает, / Тупой остриженной овечкой / К вокзалу шумному бредет. (Е. Шварц. Хьюмби (Практический очерк эволюционного алхимизма) 6. Достоевский и Плещеев в Павловском парке, 1982).

Перифрастически Достоевский назван *писакой* (Е. Шварц. Хьюмби (Практический очерк эволюционного алхимизма), 1982), *бессмертным* и *мыслителем* (Л. Мартынов. Баллада о Федоре Достоевском, 1970).

Таким образом, тропы, живописующие самого Достоевского, чаще представляют его образ приниженным вплоть до уничижения, пассивным, кротким, болезненным, но наряду с этим – сохраняющим духовное горение, бессмертным мыслителем.

Особое место в ряду тропеических характеристик занимает образ писателя, созданный в стихотворении С.В. Петрова не с самого Достоевского, а с его портрета кисти Перова. Фактически перед нами экфрасис, словесный образ живописной интерпретации художника:

Дьявол жалости и ангел злобы,
закопченный жизнью серафим,
захмелевший, словно крутолобый
желчи с сукровицею графин.
Преступить? Навалено на плечи
горе, да в количестве таком,
что трещат хрящи и, как на вече,
сердце бьет в набат под сюртуком.
И сидит в великом искушеньи
возлюбивший чашу пить до дна,
испытавший богонарушенье
и упавший духом Сатана.
И висит Голгофой крутолобье,
мрак багровый и самоарест.

Сам себе огромное надгробье,
над собою стохеровый крест.
(С. Петров. Достоевский Перова, 1965)

Этот образ соединяет в себе противоположности: ангельское и дьявольское, непосильную ношу горя и искушения – и креснонесение.

Подведем некоторые итоги.

Усредненное массовое сознание представляет Достоевского гениальным писателем-классиком, автором трех основных романов – «Преступление и наказание», «Идиот» и «Бесы», ставит рядом с ним Л. Толстого и игнорирует драматизм его биографии и внутреннего мира. Внешне он узнаваем по бороде. Он продолжает оставаться безусловным авторитетом, хотя и не все читатели его любят и знают. Достоевского как личности в этом представлении нет.

Общекультурный, широкий литературный контекст ставит Достоевского в один ряд со множеством других отечественных и зарубежных писателей-классиков от Данте и Шекспира до Пушкина, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого и других, уже одним этим обозначая масштаб его творчества. Оценка этого масштаба, очевидно, обусловила появление фамилий критиков и философов, писавших о Достоевском. Само наследие писателя дифференцируемо по жанрам (роман, повесть, дневник и т.п.) и расширено по сравнению с предпочтениями массового читателя до «Братьев Карамазовых», «Униженных и оскорбленных» среди романов и «Белых ночей» и «Записок из подполья» среди повестей. Проблемы, при обсуждении которых возникает имя Достоевского, связанны с революцией, социалистическими идеями, православием, интеллигенцией. Из биографии писателя выделяются два ключевых эпизода – ссылка на каторгу и жизнь в Петербурге.

Поэтический подкорпус стихотворений XIX–XXI веков, посвященных Достоевскому, поддерживает

устойчивое представление о писателе как гении и классике, добавляя к этой характеристике как статус мыслителя, пророка и серафима, так и целый набор уничижительных определений (писака, марионетка, манекен, овечка, эпилептик и т.п.), чему способствует прием «чужого слова», обращение к ролевой лирике. Образ Достоевского в поэзии неотделим от Петербурга и функционирует в контексте «Петербургского мифа» и «Петербургского текста»: больной, эпилептик, одержимый страстью игрок, вернувшийся с каторги, живописавший кошмары социальной и духовной жизни. Достоевский русской поэзии интересен как личность и как персонаж – этого текста. Рядом с ним видятся не столько современники, не только второй властитель дум Л. Толстой, сколько другие великие обитатели Петербурга из других эпох – Пушкин, Блок. Он легко соседствует с ними и, преодолевая время, путешествует в нем, являясь поэтам века XX-го. С бесами его имя соседствует гораздо чаще, чем с Богом. Его внутренний надлом и «падучая» объясняются эшафотом, на который он всходил, но чудом остался жив. Из присущих ему страстей есть игра, но нет женщин (женщин рядом с ним нет вообще). Его произведения поражают поворотами сюжета, персонажами и стилем, вызывают споры. Поэты прочитали еще больше, чем массовый и даже культурный читатель: в их поле зрения попали не только романы, восхитили ранние повести «Бедные люди» и «Белые ночи», они проштудировали «Записки из Мертвого дома» и «Дневник писателя». А вот беседовать поэты, вопреки традиции, предпочитают не с памятником Достоевского, а с его портретами – еще одной форме жизни гения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боева Г.Н. Образ Достоевского в рекламном дискурсе // Швейцарские тетради. Выпуск 11. Н. Новгород: НГЛУ, 2021. С. 77-87.
2. Боева Г.Н. Пушкин и Достоевский как народные герои // Вестник ЧелГУ. Сер. 2. Филоло-гия. 1999. № 1. С. 84–90.
3. Борщевская О. Достоевский и музыка. URL: https://tumentoday.ru/2011/11/11/достоевский-и-музыка/ (дата обращения: 20.09.2021).
4. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 12 т. Т. XI. М.: Правда, 1982.
5. Загидуллина М.В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 2001. 243 с. и т.п.
6. Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности. URL: https://gigabaza.ru/doc/124506.html (дата обращения 20.09.2021).
7. Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 37–41.
8. Русский ассоциативный словарь. URL: http://tesaurus.ru/dict/ (дата обращения 20.09.2021).
9. Сеть словесных ассоциаций. URL: https://wordassociations.net/ru/ (дата обращения 20.09.2021).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ ЖИТИЯ КЕФАЛОФОРА В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ПОВЕСТИ БУНИНА «СУХОДОЛ»

ПОДКОРЫТОВА Т.И.
Кандидат филологических наук
г. Омск

В романе «Братья Карамазовы» и бунинской повести «Суходол» содержится пересказ одного и того же житийного сюжета о святом-мученике, после казни несущем в руках свою отрубленную голову (кефалофоре). В том и другом тексте образ обезглавленного святого является важным смысловым ориентиром, помогающим уточнить религиозно-художественную концепцию авторов.

В романе Достоевского житие кефалофора упоминается в главе «Старый шут», описывающей «неуместное собрание» в келье старца Зосимы, о нем с насмешкой вопрошает Федор Павлович Карамазов, выставляя этот сюжет как пародию на нелепые вымыслы религии. Приведем фрагмент этой сцены:

Вот что спрошу: справедливо ли, отец великий, то, что в Четьи-Минеи повествуется где-то о каком-то святом чудотворце, которого мучили за веру, и когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову и “любезно ее лобызаше”, и долго шел, неся ее в руках и “любезно ее лобызаше”. Справедливо это или нет, отцы честные?

– Нет, несправедливо, – сказал старец.

– Ничего подобного во всех Четьих-Минеях не существует. Про какого это святого, вы говорите, так написано? – спросил иеромонах, отец библиотекарь.

Федор Павлович ссылается на Петра Александровича Миусова, в компании которого он слышал этот рассказ, а тот в свою очередь на некоего «ученого француза»:

Я это в Париже слышал, от одного француза, что будто бы у нас в Четьи-Минеи это за обедней читают… Это очень ученый человек, который специально изучал статистику России… долго жил в России… Я сам Четьи-Минеи не читал… да и не стану

читать… Мало ли что болтается за обедом?.. Мы тогда обедали…

– Да, вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял! – поддразнивал Федор Павлович [1, т. XIV, с. 42].

Исследователь средневековой культуры М. Б. Плюханова обратила внимание, что в реакции на «смешливый рассказ» Федора Павловича содержатся странные ошибки, причем с обеих сторон: неправы и монахи, и атеист Миусов. Так, никакой «ученый француз» не мог считать этот сюжет специфически русским, кефалофоры – явление, более характерное для западноевропейской культуры, в частности, именно для французской, где выявлено 74 святых главоносца и среди них – сам покровитель Франции святой Дионисий. С другой стороны, «никакой ученый русский монах не мог отрицать, что главоносцы почитаются русской православной церковью и прославляются в Великих Четьих Минеях, собранных митрополитом Макарием» [13, с. 84]. Мотив хождения с отсеченной головой в руках содержится в житиях отечественных святых Иоанна Казанского и Меркурия Смоленского. Существует и канон для церковной службы Меркурию Смоленскому, то есть действительно это «за обедней читали».

Количество ошибок, по словам исследователя, вынуждает считать, что диалог в келье старца Зосимы не сочинен Достоевским, а услышан в разговорах полу-атеистической публики, из любопытства приезжавшей в Оптину пустынь, и буквально воспроизведен писателем как свидетельство утраты в образованной среде способности воспринимать религиозный мотив в его отвлеченно-символическом смысле [13, с. 83-84]. Но такой вывод можно отнести лишь к одному из персонажей – атеисту Миусову, реакцию же монахов он ни в какой мере не объясняет.

Действительно, одна из целей шутовской пародии – изобличить в лице Миусова «русский либеральный дилетантизм», мнимую просвещенность критиков «ретроградной веры в бога», отнюдь не блещущих своими познаниями. Дело в том, что «смешливый рассказ» Федора Павловича заимствован у

«ученых французов» Вольтера и Дидро, не раз подвергавших насмешке эпизод из жития Дионисия Парижского, где говорится, что Дионисий, будучи обезглавлен, нес в руках, а при этом еще и «лобызал» свою отрубленную голову (в православных житиях кефалофоров нет этого мотива) [6, с. 434-435]. Реакция Миусова на рассказ старого шута обнаруживает полное невежество этого «просвещенного» либерала: он не знает не только о европейских истоках жития кефалофора, но и о подлинном «ученом» источнике пародии на этот сюжет.

Но чем объяснить «незнание» старца Зосимы и иноков из его окружения? Не ставил же автор своей задачей показать религиозную невежественность лиц, с которыми связан его религиозный идеал. «*Ничего подобного во всех Четьих-Минеях не существует*», – говорит отец библиотекарь (его фигура, надо думать, и понадобилась для пущей убедительности отрицания). На самом деле нет буквальных совпадений, но «подобное» есть: нет «лобызания» святым своей отсеченной головы, но есть сходные «фантастические» мотивы: «хождение» с головой в руках, «вещание» головы (а в житие Иоанна Казанского введена небольшая уступка «реализму»: святой шел, приставив свою отрубленную голову на положенное место, придерживая ее руками, и перед кончиной успел «причаститься»).

Самому Достоевскому, безусловно, был известен отечественный вариант этого сюжета, в частности, житие Меркурия Смоленского, оно не относилось к числу малоизвестных произведений древнерусской словесности и ко времени создания романа уже не раз служило предметом филологических исследований. К нему обращался С. П. Шевырев в своей «Истории русской словесности» (М., 1860), и особенно обстоятельный разбор этой религиозной легенды в разных ее редакциях дал Ф. И. Буслаев в книге «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (СПб., 1861. Т. 2).

На наш взгляд, отрицание кефалофоров сторонниками старца Зосимы понадобилось Достоевскому с той целью, чтобы контрастно оттенить авторское представление о новых задачах

христианства, исключающее те культовые установки, что отражены в сюжете о святом-главоносце.

Жития кефалофоров, как отмечает исследователь этой темы М. Б. Плюханова, складывались в эпоху средневековья (на Руси в XVI веке) на основе культа Иоанна Предтечи, первого аскета и мученика, принявшего смерть через усекновение главы. От Иоанна Предтечи ведет свое начало монашеская практика «умервщления плоти», а его мученическая смерть утверждается в христианской агиографии как наиболее достославное условие святости. В христианской экзегетике с усеченной главой Предтечи связывается также идея предшествования и передачи. В пояснении Плюхановой, усеченная глава, как и крест, – солярный символ, но это «нижнее» солнце, исчезающее в земле; в отличие от креста, глава Предтечи не содержит идеи воскресения, она только пророчество о грядущем воскресении, но сама его не символизирует. Иоанн Предтеча «умерщвляет плоть и принимает казнь, передавая свою миссию крестителя, устроителя нового земного порядка, свои жизненные силы – самому Христу» [13, с. 95-96].

Связанные с культом Предтечи религиозно-символические смыслы, в том числе и идея предшествования, перешли в наследство кефалофорам, выполняющим функцию «местных предтеч», предшественников будущего торжества христианства в конкретном государстве (к примеру, Меркурий Смоленский играл роль предтечи грядущей победы Московского царства).

В романе Достоевского нет прямых указаний на связь образа кефалофора с Иоанном Предтечей, но эта связь подразумевается и выясняется через ряд опосредованных намеков: так, изображенный в романе скит старца Зосимы имел своим прототипом Оптинский скит во имя Усекновения главы Иоанна Предтечи; «неуместное собрание» в нем состоялось в конце августа (29 августа – день Усекновения главы Предтечи), так что включение в эту сцену рассказа о кефалофоре отнюдь не случайно.

Тема Иоанна Предтечи, имплицитно заданная шутовским рассказом Федора Павловича и указанием на время «неуместного

собрания», далее выходит на поверхность в описании отца Ферапонта, непримиримого противника старчества. Ферапонт имеет в монастыре славу «великого молчальника и необычайного постника», питается лишь хлебом и водой, носит под грубым армяком жестокие вериги, простаивает целый день в молитве, в церковь ходит редко и лишь с обличительной целью – «изгонять чертей». Образ его действий напоминает практику юродивых, о чем прямо говорится в романе. В фигуре Ферапонта Достоевский довольно точно воспроизвел обе стороны юродства – пассивную («самоизвольное мученичество») и активную («ругательство суетному и горделивому миру»), как определил их А. М. Панченко [12, с. 79]. То и другое заставляет вспомнить описанные в евангелиях характерные черты аскезы Иоанна Предтечи («жизнь в пустынях», обличение грехов и призыв к покаянию).

Используя известный в древнерусской литературе прием синкризиса – уподобления святого какому-либо библейскому прототипу, – писатель соотносит контрастные фигуры Ферапонта и Зосимы с евангельскими образцами –Предтечей и Христом. Помимо характерного различия их подвижнической жизни (Ферапонт – аскет-пустынник, удалившийся от мира; Зосима – учитель, проповедующий в миру, утешающий и исцеляющий словом), к евангельскому контексту отсылает главный пункт их расхождений – отношение к посту: Зосима – иеросхимонах, схима обязывает его к самым строгим аскетическим правилам, а он их не соблюдает, в отличие от простого монаха Ферапонта, за что великий аскет и обличает старца: «Постов не содержал по чину схимы своей <…> чаем сладобился, чреву жертвовал, сладостями его наполняя, а ум помышлением надменным» [1, т. XIV, 303]. В этом укоре нетрудно увидеть реминисценцию евангельского эпизода, свидетельствующего о сходном конфликте между учениками Иоанна и Иисуса: «Тогда приходят к Нему ученики Иоанновы и говорят: почему мы и фарисеи постимся много, а Твои ученики не постятся? И сказал им Иисус: могут ли печалиться сыны чертога брачного, пока с ними жених?» (Мтф. 9: 14-15). В

видении Алеши покойный Зосима предстает участником пира в Кане Галилейской, то есть одним из «сынов чертога брачного» (учеником Христа).

Достоевский называет Ферапонта «древнейшим иноком», под этим определением подразумевается не только преклонный возраст аскета-юродивого, но и «древность» традиции, которой он придерживается в своем подвижничестве. Эпоха наибольшего расцвета юродства – XVI век, это движение развивается параллельно с усилением культа Иоанна Предтечи и созданием житий кефалофоров. Как известно, об этой эпохе и ее религиозном наследстве Достоевский отзывался довольно резко: «лжи и фальши в допетровской Руси – особенно в московский период – было довольно… Ложь в общественных отношениях, в которых преобладало притворство, наружное смирение, рабство и т.п. Ложь в религиозности, под которой если и не таилось грубое безверие, то по крайней мере скрывались или апатия или ханжество» (ст. «Два лагеря теоретиков», 1862) [1, т. XX, с. 12]. Оспаривая мнение о народе как «хранителе старых допетровских форм, тупого старообрядчества» [1, т. XVIII, с. 36], Достоевский, напротив, саму причину раскола видел в народной жажде религиозного обновления. Эту жажду обновления он показал в романе «Братья Карамазовы», изобразив нескончаемый поток паломников к скиту старца Зосимы, подчеркнув, что «старцев тотчас же стали высоко уважать в народе» [1, т. XIV, с. 27].

Традиция, олицетворением которой служит у Достоевского старец Зосима, на Руси идет от Сергия Радонежского и Нила Сорского (XIV-XV вв.) через Тихона Задонского и Паисия Величковского (XVIII в.) к старцам Оптиной пустыни [8, с. 51]. Всех этих подвижников указывали в исследовательской литературе как прототипов старца Зосимы. Для этой традиции характерно предпочтение не «уставному богослужению», а «внутреннему деланию», «внутренней молитве» и «трезвению сердца» [9, с. 412]. Основополагающий для этого направления принцип духовного совершенствования, достигаемого на пути «единения ума с сердцем» [см.: 5, с. 270-306], в романе Достоевского передан в краткой формулировке

старца Зосимы: «Всяк ходи возле сердца своего, всяк себе исповедуйся» [1, т. XIV, 149].

В. Зеньковский называл религиозное мировоззрение Достоевского «христианским натурализмом», что означает веру в потенциальную святость самой природы человека, признание скрытого под внешними наслоениями совершенства человеческой души [8, с. 223]. «Христианский натурализм» исключает аскетическую практику умервщления плоти («жизнь в пустынях»), продиктованную отрицанием природного естества человека. Задачей «нового христианства», по Достоевскому, должно стать не отсечение страстей, а их просветление, преображение в деятельную любовь. Именно поэтому старец Зосима и отправляет своего любимого послушника Алешу из монастыря в мир.

Характерные для Московской Руси религиозные приоритеты, ознаменованные «усеченной главой» Иоанна Предтечи и кефалофоров, а также «самоизвольным мученичеством» юродивых, уже не актуальны для сторонников старца Зосимы, с которым автор связывает перспективу грядущего религиозного обновления. Суть этого обновления, по Достоевскому, заключается в переходе от Иоаннова периода предшествования к Кане Галилейской (первой встрече мира и человека с Христом), то есть к началу подлинного христианства на Руси.

Иной художественный смысл придается житию кефалофора в повести Бунина «Суходол», являющейся полемическим откликом на «Братьев Карамазовых». Проза Бунина, как давно замечено, во многом продиктована его скрытым соперничеством с корифеями русской литературы и, в сущности, представляет собой «пересмотр традиции под личиной ее продолжения» [11, с. 172]. Особенно острым было соперничество с Достоевским, о наследии которого Бунин отзывался с нескрываемой неприязнью, а в своем творчестве не раз подвергал тексты своего предшественника полемическому переписыванию.

Нетрудно заметить, что повесть «Суходол» – это переписанный сюжет «Братьев Карамазовых». Бунин берет ту же тему: рассказывает историю одного семейства, также ставит в центр повествования семейные распри, распад «дома» (рода), переносит в свой сюжет главное событие «Братьев Карамазовых» – убийство главы дома его незаконным сыном, заимствует отдельные мотивы и детали. По заимствованной сюжетной канве он выстраивает иную систему связей и отношений, перевернутую по отношению к роману Достоевского.

Перевернутость сюжетных ходов «Суходола» по отношению к «Братьям Карамазовым» отчасти была описана Н. Л. Елисеевым [7, с. 694-699]. Он отметил бросающуюся в глаза антитетичность персонажей – отцов-жертв и слуг-убийц: Федор Павлович Карамазов умен, бунинский Петр Кириллович Хрущев, напротив, «слаб умом»; Карамазов – закоренелый распутник, замучивший до нервной болезни свою супругу Софью Ивановну, в повести Бунина, напротив, Петр Кириллович впал в тихое помешательство «от любовной тоски после смерти красавицы бабушки» [2, т. III, 147]; Смердяков – философствующий лакей, его преступление – расчет, внушенный идеей; бунинский Герваська – дикий «парс», убивает в инстинктивном озлоблении.

Можно добавить и другие примеры. Перевернуты в повести Бунина отношения отцов и детей: Федор Павлович Карамазов забросил своих детей, не заботясь об их судьбе; в «Суходоле», напротив, участь заброшенного досталась старику-отцу, с которым дети не считаются. Полемически переадресован Буниным мотив сладострастия: распутство «старого шута» Федора Павловича передано «расстриженному монаху» Юшке, который «не снимая подрясника, стал издеваться над лаврой и хвалиться своей бесстыжестью» [2, т. III, 178]. Пример переадресации заимствованной детали: медный пестик, которым Митя Карамазов чуть не убил отца, Бунин отдает помешанному отцу Петру Кирилловичу, который грозит Герваське:

«подкрадусь и проломлю ему голову толкачем медным» [2, т. III, 152] и т.п.

По мнению Н. Л. Елисеева, Бунин переработал сюжет «Братьев Карамазовых» с тем, чтобы уличить Достоевского в незнании того мира, о котором он пишет. Думается, у Бунина были более веские причины для соперничества. Как справедливо пишет О. В. Сливицкая, Бунин не принимал Достоевского, так как был художником толстовской ориентации, его внимание направлено, главным образом, «к чувственной оболочке жизни», герои же Достоевского, по слову Бунина, «дают только пищу для умствования» [15, с. 34]. Иначе говоря, перевернутость в «Суходоле» сюжетных ситуаций, мотивов и образов «Братьев Карамазовых» есть следствие неприятия поэтики идеологического романа, о художественном методе которого Бунин скептически говорил: «Никакого Алеши нет, как и Дмитрия, и Ивана, и Федора Карамазовых нет, а есть АВС…» [10, с. 278], то есть рационально выстроенные персонифицированные идеологемы.

Нужно заметить, что сама психологическая проблематика прозы Достоевского была вовсе не чужда Бунину, неприемлемым ему казался рационально-метафизический подход к этой проблематике. Достоевский, по словам Н. Бердяева, «исследовал метафизическую истерию русского духа. Истерия эта есть неоформленность русского духа, неподчиненность пределу и норме» [3, с. 233]. По убеждению Достоевского, оформить эту «истерию» страстей может лишь христианский разум. Как считают некоторые буниноведы, оспаривая религиозную идеологию Достоевского, Бунин, между тем, не избежал влияния так называемой «достоевщины», склонности к «гипер-эмоциональной мелодраме» [4, с. 701]. Развивая эту мысль, современный исследователь утверждает: «Бунин, в противоположность Достоевскому, подчеркнуто избегает религиозного (метафизического) прочтения событий, он продолжает другую тему предшественника – психологических изломов, «надрывов» русского характера» [14, с. 18]. Но все же трудно согласиться с категоричностью этих заключений,

думается, точнее было бы сказать, что Бунин, в противоположность Достоевскому, оценивает изображаемые им события и судьбы сквозь призму другой метафизики – не рационально-христианской, а виталистической.

Так, в свете витализма осмыслены и выведены в повести «Суходол» характерные черты религиозного мироощущения русского человека. И не случайно в реализации этой задачи первостепенная роль отведена житийной легенде о святом-главоносце. В повести дается довольно подробный пересказ жития св. Меркурия Смоленского и описание его иконы:

В углу лакейской чернел большой образ святого Меркурия Смоленского, того, чьи железные сандалии и шлем хранятся на солее в древнем соборе Смоленска. Мы слышали: был Меркурий муж знатный, призванный к спасению от татар Смоленского края гласом иконы божьей матери Одигитрии Путеводительницы. Разбив татар святой уснул и был обезглавлен врагами. Тогда, взяв свою главу в руки, пришел он к городским воротам, дабы поведать бывшее… И жутко было глядеть на суздальское изображение безглавого человека, держащего в одной руке мертвенно-синеватую голову в шлеме, а в другой икону Путеводительницы, – на этот, как говорили, заветный образ дедушки, переживший несколько страшных пожаров, расколовшийся в огне, толсто окованный серебром и хранивший на оборотной стороне своей родословную Хрущовых [2, т. III, 139-140]

Столь развернутая информация о святом – тоже результат полемики с Достоевским. В «Братьях Карамазовых» житие кефалофора передано в форме просветительской пародии, в «Суходоле» – как устная народная легенда («мы слышали»). В романе Достоевского этот сюжет «не знают» даже ученые монахи, Бунин подчеркивает, что житие Меркурия всем известно – и господам, и дворне. Более того, образ святого-главоносца «свой», родовой, домашний. Это «заветный образ дедушки», и столь же близок он дворовой Наталье, хранительнице преданий о Суходоле: молясь Меркурию, «точно беседовала она с кем-то близким, тоже простым, добрым, милостивым» [2, т. III, 143].

В одной из статей, касающихся образа Меркурия, говорится, что в отношении к святому «акцентируются скорее не религиозные чувства героев, а нечто другое. Меркурий Смоленский трактуется в повести, прежде всего, как хранитель предания», он «символизирует еще сохранившуюся – несмотря на все процессы разрушения – глубинную эмоциональную связь с прошлым, трагическим, страшным и притягательным» [14, с. 18].

Думается, напротив, Меркурий затем и привлекается автором, чтобы выразить религиозный комплекс чувств суходольцев. Его образ выступает в «Суходоле» как главный аргумент в полемике с религиозной концепцией «Братьев Карамазовых». Шесть раз обращается к нему автор, акцентируя символический характер образа, превращая его в смысловой центр, концентрирующий в себе отдельные религиозные мотивы повести.

Постоянные эпитеты, сопровождающие образ Меркурия, – «темный», «черный», «грубый». Теми же эпитетами характеризуется и сама родовая усадьба Суходола, хранящая дух «древней семейственности», истоки которой теряются в первобытном прошлом. Оттуда, от этих «темных» начал проистекает и религиозная вера суходольцев, в основе которой остается все тот же «древний ужас» перед грозными силами, таящимися в недрах жизни. Точно такой же страх внушают Наталье и культовые фигуры христианства – «угодники божии», к которым она взывает в предчувствии неминучих бед, в ужасе от своих страшных снов: «Но оттого, что все угодники представлялись ей коричневыми и безглавыми, как Меркурий, делалось еще страшнее» [2, т. III, 163].

В унисон с «темным» и «страшным» образом Меркурия звучат и «страшные» рассказы богомолок: они вели долгие беседы с Натальей, «учили терпению да надежде на господа бога, имя которого произносилось тупо, жалобно, а пуще всего правилу: не думать <…> А иные, как водится, и стращали – грехами, тем светом, сулили еще не такие беды и страхи» [2, т. III, 170]. Ср. у Достоевского: паломники, приходящие к старцу

Зосиме, входили к нему «*в страхе и беспокойстве, а выходили от него почти всегда светлыми и радостными, и самое мрачное лицо обращалось в счастливое*»; «*старец был вовсе не строг; напротив, был всегда почти весел в обхождении*» [1, т. XIV, 28].

Как показывает Бунин, христианские «страхи» мало чем отличаются от первобытно-языческих, они обусловлены тем же инстинктивным чувством чего-то грозно-неведомого, которое внушают и «страшные» заклинания колдуна, отсылающие куда-то «на край дикого, сказочного, первобытно-грубого мира» [2, т. III, 176].

Как заметила О. В. Сливицкая, Бунин в своей прозе актуализирует наиболее древние слои психики, архаические пласты «коллективного бессознательного» [15, с. 37]. Оспаривая религиозные взгляды Достоевского, Бунин утверждает, что эта архаическая основа в человеке неизменна и неистребима, ибо в ней заключена сама жизненная сила человека. Упование на ее преображение бесперспективно, христианская религия не преображает естества человека, а лишь погашает в нем страстную энергию жизни. Таков результат религиозного смирения главной героини «Суходола» Натальи: после посещения святых мест жизнь в ней словно остановилась, поблекла, как в старости.

Христианское осознанное «выстраивание» личности, ставка на гармонический союз «ума и сердца» не характерны для бунинской антропологии, эти категории исключаются его витализмом. В финале повести образ Меркурия как бы подводит итог всему сюжету в целом, всей родовой истории Суходола: «снова и снова рассказывала Наталья повесть своей погибшей жизни <…> И все вспоминался мне грубый образ святого, висевший в углу лакейской старого нашего дома. Обезглавленный, пришел святой к согражданам, на руках принес мертвую свою голову – во свидетельство своего повествования…» [2, т. III, 184]. Семиотической параллелью к «мертвой» голове святого становятся в повести «разбитые» головы дедушки Петра Кирилловича и его сына,

символизирующие бессилие «ума» перед извечной «страстной» стихией жизни.

Итак, Достоевский, нарочито «отрицая» культ кефалофора как факт устаревшей религиозной идеологии, открывает перспективу подлинно христианского духовного обновления человека и мира; Бунин же, утверждая образ кефалофора в качестве полуязыческого родового культа, ставит своей задачей осветить не должное, а бывшее, не предполагаемую перспективу будущего религиозного преображения, а ретроспективу отдаленного прошлого, в котором подлинная природа человека была проявлена во всей полноте своей витальной сущности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. /АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) Л.: Наука, 1972-1990.
2. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1965.
3. Бердяев Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли: сб. статей. М.: Книга, 1990. С. 215-233.
4. Боуи Р. Достоевский и достоевщина в произведениях и жизни Бунина // Иван Бунин. Pro et contra. СПб.: Изд-во Русского Христ. гуманит. ун-та, 2001. С. 700-713.
5. Буланов А.М. Святоотеческая традиция понимания «ума» и «сердца» в романах Достоевского // Христианство и русская литература. Сб. статей. СПб.: Наука, 1994. С. 270-306.
6. Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2007.
7. Елисеев Н.Л. Бунин и Достоевский // Иван Бунин. Pro et contra. СПб.: Изд-во Русского Христ. гуманит. ун-та, 2001. С. 694-699.
8. Зеньковский В.В. История русской философии: в 2 т. Т. 1, ч. I-II. Л.: Изд-во «Эго», 1991.
9. Карташев А. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Очерки по истории русской церкви. М.: ТЕРРА, 1992.

10. Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника» // Иван Бунин. Лит. наследство. Т. 84 : в 2 кн. Кн. 2. М.: Наука, 1973. С. 251-299.
11. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Ю. М. Лотман. Избр. ст. : в 3 т. Т. 3. Таллинн: Изд-во «Александра», 1993. С. 172–184.
12. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72-153.
13. Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995.
14. Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой : монография / Н. В. Пращерук. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург : Изд-во Урал. федерал. ун-та, 2016. – 206 с.
15. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М.: Изд-во РГГУ, 2004.

ДОМИНАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

ПОДЧИНЕНОВ А.В
Кандидат филологических наук, доцент
Уральский федеральный университет

Трагическое – одна из основных категорий анализа творчества Достоевского. Это определяется и объективными социально-этическими коллизиями времени, в котором жил писатель, тем, что мир его романов «трагичен по-существу, по самому своему содержанию» [5, с. 437], становится «трагедией духа» [6, с. 170], «внутренней трагедией единой человеческой судьбы, единого человеческого духа» [3, ч. 1, с. 32], и особой индивидуальной формой видения мира, «устойчивым типом эмоционального отношения к действительности, типом художественной избирательности» [7, с. 59] – трагическим мировосприятием Достоевского.

То, что мир зрелого Достоевского трагичен, - сомнений не вызывает. В центре его – человек, поставленный жизнью в экстремальные условия, сознающий трагизм своего положения, неокончательность и вынужденность своих решений, катастрофичность их последствий для самого себя и окружающих, взваливший на свои плечи бремя мировых проблем. Герой измеряется масштабами общечеловеческой и космической трагедии.

Но эти масштабы слишком «широки» для «маленького человека» ранних произведений Достоевского. Герои, подобные Макару Девушкину и Голядкину, при всем внутреннем трагизме, уступают в трагическом накале Раскольникову и Ивану Карамазову. Это приводит к тому, что в литературоведении обозначилась четкая оппозиция: трагический герой зрелого Достоевского, «трагический в том высоком значении, в каком это определение приложимо к героям Шекспира» [8, с. 177], и герой чувствительный, сентиментальный или мелодраматический «по причине страдательного отношения героя к фатуму своего

социального бытия, к своей социальной судьбе» [8, с. 177]. А порой возникает и теория «двух Достоевских»: автора социальных романов в 1840-е гг. и субстанциональных трагедий в 1860–70-е [1, с. 209].

Но Достоевский шел не от мелодрамы к трагедии, а путем постепенно углубляющегося трагического постижения мира, путем философско-этического осмысления человеческой трагедии в разрушающемся и становящемся мире, трагедии человека в «эпоху цивилизации» (выражение Достоевского). Переосмысляя вслед за Гоголем тему маленького человека, Достоевский обнаруживает в ней скрытые возможности драматизма, потенциал трагического, совершая не только общую переоценку человека, но и пересмотр тех масштабов, критериев, параметров, которыми до него измерялась трагическая личность.

«В современной литературе, - справедливо замечает немецкий ученый, - любой человек, независимо от характера и социального положения, любое событие <…> могут быть в полной мере постигнуты искусством, воспроизводящим действительность как серьезное, проблемное и трагическое» [2. с. 51]. Достоевский в своем творчестве отразил две важнейшие тенденции реализма: расширение сферы поэтического изображения и целостное, философское переосмысление жизни. Уже в письмах начинающего писателя встречаются зерна его будущей эстетики «реалиста в высшем смысле» [4, т. 27, с. 65], основанной на единстве поэтического, художественного и философского взгляда на мир. «Заметь, - пишет он брату Михаилу,- что поэт в порыве вдохновенья разгадывает бога, след<овательно>, исполняет назначение философии. <…> След<овательно>, философия есть тоже поэзия, только высший градус ее!..» [4, т. 28, кн. 1, с. 54].

И в дальнейшем писатель не раз подчеркивал, что главное в искусстве не изображение действительности, которое само по себе ассоциировалось у него с копированием

и фотографированием, а выражение своего взгляда, что единственно может приблизить к подлинной правде жизни и, в первую очередь, правде о человеке. Новый взгляд на человека оказался возможным благодаря уловленному Достоевским бурному подъему чувства личности и активизации самосознания русского человека, его «самости». Процесс этот протекает в двух направлениях. Во-первых, обособляется внешне, пространственно и социально, усиливается его эмпирическая и психологическая замкнутость, растет общественная самостоятельность и независимость. Во-вторых, резко усложняется внутренний мир человека, повышается его самооценка и растет амбициозность, расширяются сферы индивидуального, интимного, личного. Человек уже не может вписываться в старую иерархическую систему социальных, этических и эстетических категорий, вступает с ними в непримиримый конфликт. Происходит диалектическое «снятие» прежних социально-психологических отношений, включение их в более сложные системы. Слияние / преодоление трех основных концепций человека – трансцендентной, антропологической и социальной – образует подвижную структуру личности, лишенную однозначности нормативного искусства и жесткости социального детерминизма.

Достоевский одним из первых почувствовал изменчивость и самого человека, и критериев его оценки. С первых своих произведений писатель включает человека в новую ценностную систему взаимодействия с миром, более сложную, многогранную и универсальную – трагическую, не довольствуясь популярными в то время нравоописанием и нравственной сатирой. Достоевский убежден, что смех не в состоянии объять все многообразие эмоционально-эстетического отношения человека к миру, постичь всю глубину человеческой природы. «В смехе, - читаем в его записной книжке 1860–1862 гг., видимо, давно выношенную мысль,- в вечном смехе есть сушь» [4, т. 20, с. 170].

Трагическое и трагический характер более отвечают художественной и эстетической потребности времени и самого писателя, который «действует Анализом, а не Синтезом, т. е идет в глубину и, разбирая по атомам, отыскивает целое» [4, т. 28, кн. 1, с. 118].

В 1840-е гг. Достоевский описывает разные формы трагического сознания современного человека (двойничество, «слабое сердце», мечтательство), что позже находит свое генерирующее выражение в образе подпольного человека. Так начинает формироваться еще одна из важнейших доминант художественного мышления писателя – антропоцентризм, безусловная установка на разгадывания человеческой тайны. Но общий христианский фон его раннего творчества, особенно ощутимый в рассказе «Маленький герой», позволяет судить и о зарождающемся Христоцентризме Достоевского, ставшего впоследствии важнейшей составляющей его творчества.

Антропоцентризм и Христоцентризм – два полюса художественного мира Достоевского, напряжение между которыми и определяют трагический фон его романов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge, 1965.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1975.
3. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев о русской философии. В 2 ч. Свердловск, Изд-во Урал. ун-та, 1991.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
5. Евнин Ф.И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969.
6. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М.: Книга, 1991.

7. Свительский В.А. Достоевский и роль творчески-индивидуального в историко-литературном процессе // Проблемы художественного метода. Рига, 1970.
8. Тюнькин К. Ф. М. Достоевский // Развитие реализма в русской литературе. В 3 т. М.: Наука, 1973. Т. 2. Кн.2. Расцвет критического реализма, 40–70-е годы. С. 144–215.

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В ФОРМАТЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ В КИТАЕ

ПРИОРОВА И.В.
Российский Новый университет (РосНОУ)
(г. Москва, Россия)
Сямыньский государственный университет,
институт иностранных языков
(г. Сямынь, Китай)

Актуальность нашей статьи определяется новыми условиями онлайн-преподавания. В силу сложившихся обстоятельств, связанных с карантином, в Китае быстро перешли на платформу дистанционного обучения во всех учебных заведениях. Интерактивная форма работы стала использоваться как единственно возможная. Технические издержки и нагрузка на китайский интернет, который и в нормальное время не отличается своей скоростью, превращали занятия по литературе из удовольствия в пытку. И преподаватель, и студенты, как никогда, ощутили недостаток той эмоциональной обстановки, которая возникает в обычной коммуникации на занятиях по литературе, когда роль преподавателя определяется активной реакцией на ответы и побуждением к поискам их убедительной аргументации. Чтобы восполнить этот эмоционально-коммуникативный провал и активизировать «говорение» на онлайн-занятиях, пришлось доработать факультативную форму изучения литературного произведения и с помощью предварительного просмотра фильма «отправить» студентов «путешествовать» по тексту романа, выстраивая параллели сюжета, героев, диалогов и монологов, исторической достоверности и внешнего описания персонажей.

Новизна нашего материала определяется новыми «подводными камнями» в работе с объемным текстом, которые возникают из «простых вопросов с непростым ответом». В своих статьях последних лет [1, 2, 3,4] мы уделяли некоторым из них особое внимание, чтобы предотвратить возможное

недопонимание ключевых моментов при работе с литературными источниками при изучении русского языка на продвинутом уровне, поскольку художественный текст выполняет эстетико-познавательную функцию и имеет усложненную структурную организацию с большой плотностью информации. Открытым вопросом по изучению романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в китайской аудитории стал для нас вопрос: «Что не так с князем Мышкиным глазами китайских читателей?» Вопрос банальный, поскольку он может возникнуть и у русского читателя (не филолога) не один раз, пока читается роман.

Поэтому *целью* нашей статьи стал анализ романа Ф.М. Достоевского «Идиот» по курсу «Интерпретация русских классических произведений» в магистратуре (продвинутый уровень) как возможный вариант изучения объемных произведений русской классики в иностранной аудитории.

Не секрет, что теперь очень часто чтение классики заменяется просмотром ее экранизации. В процессе и школьного, и вузовского обучения такая форма «знакомства» с классикой считается факультативной, но вполне приемлемой не только в иноязычной аудитории. Надо признать, что в России телесериал В.Бортко «Идиот», показанный в 2003 году, имел широкий общественный резонанс, и многие наши соотечественники наконец-то узнали, кому принадлежит всем известная фраза «красота спасет мир». Экранизация таких сложных литературных текстов для режиссера – дело неблагодарное, критика бывает беспощадной… Пример такой экранизации мы рассматривали в своих статьях по теме «Мастер и Маргарита» М.Булгакова [5, 6], где анализировали все плюсы и минусы такой работы. В этом ключе работа режиссера В.Бортко, который экранизирует сложнейшие произведения, заслуживает самого высокого признания, несмотря на профессиональные издержки из сугубо кинематографической области.

Имя режиссера Владимира Бортко знакомо не многим китайским магистрантам, как и его известные фильмы-экранизации «Собачье сердце» (1988г.), «Мастер и Маргарита» (2005 г.), «Тарас Бульба» (2009 г.). «Всякий раз режиссёр ставит перед собой задачу, по его собственному признанию, наиболее полно и адекватно передать произведение» [6, с. 25.], поэтому следует обратить внимание студентов на то, что «…режиссёр В. Бортко (Народный артист России (2000), Заслуженный деятель искусств России, Народный артист Украины (2003), кавалер ордена Почета (2006), Лауреат Государственной премии РСФСР братьев Васильевых (1990), Лауреат премий «ТЭФИ», «Золотой орел» и др., член Национальной Академии кинематографических искусств и наук России, член Академии российского телевидения, заместитель председателя Государственной Думы по культуре)» [5, с.38.], – признанный в России режиссер.

В нормальном режиме обучения *первый этап* работы с литературным произведением – это предварительная самостоятельная работа, которая включает знакомство с содержанием романа и просмотр сериала на русском языке. *Второй этап* – это аудиторная работа с текстом романа. В условиях дистанционного обучения второй этап был скорректирован под интернет-формат на сопоставление текста с сериалом. Однако это не помешало найти точки «попадания» и выделить расхождения в понимании содержания печатного текста романа «Идиот» и его экранизации. Само по себе чтение текста в оригинале и переводе – это чтение разных текстов с одним сюжетом и одинаковыми персонажами: перевод передает событийную, внешнюю сторону произведения, а замена лексико-грамматической структуры подлинника структурой другого языка неизбежно ведет к тому, что первоначальный текст лишается неповторимости оригинала. Сразу оговоримся, какие «минусы» бывают в подобной работе. В иноязычной аудитории «минус» – это отсутствие личной заинтересованности в чтении произведения на русском языке

для собственного *удовольствия*. Если анализ произведения необходим студенту лишь для отчетности, только как программная зачётная единица, то основной «минус» – это отсутствие интереса к произведению, а значит и его глубинному пониманию. Скорее всего, он обнаружится в поверхностном знании сюжета по версии краткого китайского перевода. Если же в дополнение к прочитанному тексту использовать киноверсию (даже в режиссёрской интерпретации), то *минусы* переходят в *плюсы* уже потому, что «включается» сопоставительный анализ, который, погружая в киноверсию, «заставляет» студентов по киносюжету ориентироваться в печатном тексте.

Следовательно, параллельная работа с литературным источником и киноверсией полезна уже потому, что отрабатывается навык сопоставительного анализа художественного текста с кинотекстом. Когда на *первом* этапе работы необходимо понять содержание произведения по литературному источнику, большинство китайских студентов обходятся кратким адаптированным переводом. Процесс глубокого восприятия художественного текста осложняется для них недостаточными знаниями тонкостей языка, истории России, реальности социального бытия в прошлом и настоящем или просто большим объемом произведения. Для преподавателя остаётся спорным вопрос, что лучше: абсолютное незнание содержания текста и замена его критическими оценками из учебника, знание содержания по адаптированному тексту или же знание содержания по переводу? Практика показывает, что в случае с объемными произведениями чтение в переводе допускается, чтобы при непосредственном анализе текста по вопросам искать ответы уже в первоисточнике на русском языке. А чтобы изучать русскую классику по киноверсии, студенты должны знать упрощенные дефиниции, чтобы отличать *художественный текст* от *кинотекста*:

Художественный текст – это индивидуальное авторское произведение, которое представляет собой целостную единицу в системе текстовых единиц, и отражает мировоззрение автора, т.е. его отношение к явлениям жизни.

Кинотекст – это изложение конкретной информации в разных формах кинематографа (игровой, документальной, анимационной, учебной, научно-популярной), когда игровая форма использует образное воспроизведение драмы, комедии, трагедии, мелодрамы, детектива и прочих жанров.

Киноверсия – это кинофильмы по литературным произведениям разных жанров, которые оригинально осмысливаются конкретным режиссером.

Далее логично возникает вопрос, чем *кинотекст* отличается от *киноверсии*? Как правило, *кинотекст* (в игровом кино) – конкретизирует живыми образами литературное произведение с минимальными отступлениями, и когда он максимально приближен к авторскому тексту, то считается экранизацией.

Киноверсия – это совокупность авторского текста и режиссерского видения этого текста, иногда принимающая весьма условное или приближенное к тексту воплощение в кинематографе (н/р, «Анна Каренина. История Вронского» – российский полнометражный художественный фильм, а также его расширенная многосерийная телевизионная версия под названием «Анна Каренина», снятые режиссёром К. Шахназаровым в 2017 году, является вольной экранизацией одноимённого романа Л.Толстого и публицистической повести «На японской войне» В. Вересаева). Рамки дозволенного для режиссера в работе с классическими произведениями весьма условны, но надо помнить, что *экранизация* художественного текста – это не *интерпретация* художественного текста.

Если *интерпретация* художественного текста строится на соучастии читателя и его личном сопереживании, которое очень индивидуально, то каждый текст имеет разное эмоционально-семантическое наполнение глазами разных

читателей, а значит, что текст, переработанный читателем в процессе сотворчества, уже более интимный и не совсем авторский текст. То же самое происходит с *экранизацией* текста, но только глазами режиссера. Его видение может либо совсем не совпадать с текстом произведения, либо, напротив, детально воспроизводить литературный источник, выступая в роли кинотекста, и максимально отражать авторское описание: портретное, пейзажное и пр., точность монологов и диалогов.

Эти фоновые знания будут не лишними для студентов, получающих высшее гуманитарное образование. В нашем случае, они точно не стали лишними для магистрантов, которые на продвинутом уровне специализируются по русскому языку и литературе. Кроме того, параллельная работа с двумя источниками (печатным текстом и фильмом) формирует навык сопоставительного анализа. В РКИ любая комплексная работа всегда имеет пользу. В данном конкретном случае сопоставление авторского текста и его экранизации способствует тому, что *чтение текста* и его *понимание* формирует *образное* мышление, а *просмотр фильма* и его *понимание* в сопоставлении с *печатным текстом* – формирует *аналитическое* мышление, прибавляя практику говорения. *Второй* этап работы строится на анализе каждой серии по вопросам, которые помогают ориентироваться в сюжете и расстановке персонажей. Мы предлагаем их полный перечень, чтобы оценить внушительный объем предполагаемого устного ответа: каждый студент на каждую серию индивидуально составлял целостный рассказ по вопросам в режиме звукового файла (на занятии удавалось комментировать по две серии).

Задание 1. Посмотрите первую серию х/ф «Идиот» по одноимённому роману Ф.М. Достоевского в постановке режиссёра Владимира Бортко и ответьте на следующие вопросы:

1. Назовите полное имя и отчество главного героя, сколько ему лет?

2. Откуда и куда приехал князь Мышкин, сколько лет его не было в России?

3. В чей дом он отправился и зачем?

4. Перечислите членов семьи Епанчиных.

5. Какую историю рассказал Мышкин за обедом, что она напоминает?

6. Где впервые князь Мышкин услышал о Настасье Филипповне, где впервые её увидел?

7. Назовите имена мужских персонажей.

Задание 2. Посмотрите вторую серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Какое событие должно произойти в семье капитана Иволгина?

2.Перечислите членов семьи Иволгина, почему в семье возник конфликт между Ганей (Гаврилой Ордалионовичем) и его матерью с сестрой?

3. Как произошла первая личная встреча князя Мышкина и Настасьи Филипповны?

4. Что произошло после появления Рогожина в доме Иволгиных, зачем Рогожин предложил 100000 рублей Настасье Филипповне?

5. Как на это отреагировал Ганя, и за что он ударил князя Мышкина?

6. Простил ли его князь Мышкин за это?

7. Обратите внимание на музыку к фильму, которую написал композитор Игорь Корнелюк, соответствует ли она событиям фильма и внутреннему состоянию героев?

8.Назовите имена женских персонажей.

Задание 3. Посмотрите третью серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Что происходило в доме Иволгиных после ухода Настасьи Филипповны?

2. Зачем князь Мышкин пришёл в дом Настасьи Филипповны без приглашения?

3. В какую игру играют гости Настасьи Филипповны?

4. Зачем в дом Настасьи Филипповны пришёл Рогожин?

5. Что произошло после его прихода?

6. Как произошло объяснение князя Мышкина, и как на него отреагировала Настасья Филипповна?

7. Как узнали присутствующие гости о том, что князь Мышкин богат?

8. Почему всё-таки Настасья Филипповна предпочла Рогожина, а не князя Мышкина?

9. Обратите внимание на костюмы персонажей, соответствуют ли они той эпохе, о которой фильм, какое это время, назовите имя художника сериала, который создавал эпоху в фильме.

Задание 4. Посмотрите 4 серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Почему Рогожин целые сутки простоял на коленях?

2. Какое объяснение состоялось между ним и Настасьей Филипповной, и что значит фраза «А ты – не лакей»?

3. Почему Аглая так обрадовалась, получив письмо от князя Мышкина?

4. Зачем князь Мышкин приехал в Петербург и пришёл, прежде всего, к Лебедеву?

5. Почему князь пошёл в дом Рогожина, и о чём они с ним говорили?

6. В чем состоит вера в Бога князя Мышкина?

7. Зачем Рогожин поменялся крестом с князем Мышкиным?

8. Как проявлялись признаки болезни у князя Мышкина? как это спасло его от насильственной смерти?

Задание 5. Посмотрите 5 серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. У кого на даче в Павловске живёт князь Мышкин?

2. Кто пришел навестить князя Мышкина?

3. Как выяснилось, что Аглая Ивановна любит читать «Рыцаря бедного», и почему, по-вашему, она любит именно эту поэму А.С.Пушкина?

4. Как начался конфликт между присутствующими у князя и между кем?

5. Как выяснилось, что Бурдовский – не сын Павлищева?

6.Почему так сильно возмутилась Елизавета Прокофьевна? Что она высказала всем присутствующим?

7. С какой целью приехала Настасья Филипповна, и что после этого делает Лев Николаевич?

Задание 6. Посмотрите 6 серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Почему князь Мышкин решил уехать из Павловска, но вернулся?

2. Зачем его ожидала Елизавета Прокофьевна на даче Лебедева, что она хотела узнать у князя Мышкина?

3.Как Аглая Ивановна отреагировала на монолог князя в кругу её семьи, чем это закончилось для них обоих?

4.Что произошло в парке Павловска после приезда Настасьи Филипповны?

5. Как повёл себя в этой ситуации Келлер?

6. Зачем Рогожин поджидал Льва Николаевича, и что тот от него узнал?

7. Кто пришел праздновать день Рождения князя Мышкина?

Задание 7. Посмотрите 7 серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Кто сказал, что «красота спасёт мир»?

2. Зачем Ипполит читает свою предсмертную записку?

3. Чем закончился день рождения князя Мышкина?

4.Зачем Ипполит стрелял в себя, и чем это закончилось для него?

5. О чём Аглая говорила с князем Мышкиным утром на свидании?

6. Чем закончилось объяснение Аглаи и Мышкина?

7.Что значит фраза Елизаветы Прокофьевны: «*Деликатности и достоинству сердце учит, а не танцмейстер*»?

8. Что рассказал Лебедев Князю Мышкину о пропаже своего кошелька и своих подозрениях?

Задание 8. Посмотрите 8 серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Что узнал князь Мышкин из писем Настасьи Филипповны, которые она писала Аглае?

2. Почему произошёл конфликт между Лебедевым и Иволгиным?

3. Почему Иволгин рассорился со всеми родственниками и знакомыми?

4. Как произошло сватовство князя Мышкина и Аглаи?

5. Кем и почему это сватовство было осмеяно?

6. Что значит фраза князя Мышкина, сказанная Ипполиту: «*Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье*»?

7. Кто из актёров кажется вам убедительней всего в исполнении своей роли?

Задание 9. Посмотрите девятую серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. Что случилось с генералом Иволгиным?

2.Чему учит Аглая князя Мышкина перед предстоящей встречей с важными гостями?

3. Почему князь Мышкин вызвал недоумение у светского общества?

4. В чем основной смысл монолога князя Мышкина, и чем он закончился?

5. Почему Аглая отказалась от князя, и как к этому отнеслась Елизавета Прокофьевна?

6. Какое объяснение состоялось между Аглаей Ивановной и Настасьей Филипповной?

7. Как это отразилось на судьбе князя Мышкина?

8. Кто из героев больше всего вызывает ваше сострадание?

Задание10. Посмотрите 10 серию х/ф «Идиот» и ответьте на вопросы:

1. В чем раскаивается князь Мышкин в разговоре с Евгением Павловичем?

2. Почему Настасья Филипповна сбежала от князя Мышкина перед венчанием?

3. Где он искал её?

4. Как и где встретились Рогожин и Мышкин?

5. Почему Рогожин убил Настасью Филипповну, можно ли оправдать его поступок?

6. Как к этому отнесся князь Мышкин, и почему он остался с Рогожиным?

7. Что значат слова Елизаветы Прокофьевны: «*Возвращайтесь в Россию, потому что вся эта заграница – одна фантазия*»?

8. Какое впечатление в целом произвёл на вас фильм?

Итак, сравнивая сцены экранизации с печатным текстом романа «Идиот», магистранты *читают, слушают, смотрят* и *говорят*. В процессе обсуждения выявляются те ключевые моменты, на сопоставлении которых можно построить индивидуальную «таблицу несоответствий» восприятия. Все начинается со слова *идиот*: в названии выделено его центральное значение. Однако слово играет своими коннотациями на протяжении всего романа. Как «идиота» воспринимают Мышкина близкие к нему персонажи за его непохожесть на других, порой нелепость, за его резкие расхождения с общепринятой нормой в общении и поведении. Слово *идиот* в романе имеет как минимум два значения. Самое очевидное, бытовое, – это «дурачок». В этом смысле слово используется в тексте самим Мышкиным: он называет себя *идиотом*. В порыве гнева его так обзывают и Ганя Иволгин, и Настасья Филипповна, приняв за лакея, и Аглая. Другое значение – медицинское, как диагноз идиотии – наиболее тяжёлой формы олигофрении, умственной отсталости, которая характеризуется отсутствием психических реакций и речи. В этом смысле Мышкин становится *идиотом* лишь в финале, после убийства Настасьи Филипповны.

Рассуждения магистров Сямыньского университета после просмотра первых четырех серий были настораживающими. Эмоциональный подтекст и грамматику устных ответов мы сохраняем без изменений: «…И в конце концов хочу Вас спросить. Я атеист – и почти все меня окружающие – атеисты, мне трудно понять, что такое религия. Если Вы знаете, что у нас в Китае закреплено право на свободу вероисповедания, но у нас философское и научное учение пользуется популярностью, и поэтому я трудно понимаю поступки князя Мышкина…» (Цзен Чжилинь, Зоя). В такой категоричности явно отражается подтекст неприятия философии героя, непонимания его роли в романе, а значит, полная нейтрализация художественной ценности образа князя Мышкина. Судя по такой оценке, в образе героя выделен только религиозный подтекст, который размывает его общечеловеческие качества: доброту, бескорыстность, бесхитростность, отзывчивость, щедрость, правдивость, сострадание, искренность, т.е. абсолютную исключительность и непохожесть с другими, – то, что так мастерски прописал Достоевский.

И дальше в ключе нашего полилога: «…да, именно, потому что, по-моему, Мышкин – благородный человек, даже совершенный, почему у него появилось чувство боязни к Рогожину…честно говоря, я сама хочу глубже научиться произведениям Достоевского. Я знаю, что он великий философский автор, и поэтому всегда боюсь, что я не могу понять его до конца…» (Цзен Чжилинь, Зоя).

«Философия и религия нам сложны, но все-таки мы любим Достоевского и хотим продолжить читать его, и читать кинотекст нам интересно…» (Наженьхуа Зоя).

«…Зоя просто задала вопросы, которые ей трудно понять…у нас есть интерес *так* читать Достоевского…» (Хао Гуюань, Иван)

«Да, экранизация помогает лучше понять, а музыка и экспрессии артистов помогают мне больше думать о произведении…Я смотрела целый сериал, в конце концов, так и

не могу точно смело сказать, что я знаю Мышкина…По-моему, он очень странный, кажется, он совершенный, но иногда поступки его оказались не такими…» (Цзен Чжилинь, Зоя).

«…я трудно понимаю поступки князя Мышкина, и почему он так боялся Рогожина, при этом сам пошёл в дом Рогожина…кроме того, в четвёртом эпизоде…сначала Рогожин ударил Анастасию, а она простила и обещала выйти замуж, но потом три раза бегала от венчания…Я не понимаю, почему такой выбор, и ее поступки…» (Сюй Цзясинь, Алиса).

Ограниченные рамками статьи, мы не можем в полном объеме воспроизвести интернет-дискуссию, в ходе которой находились нужные объяснения непонятных моментов. Но совершенно очевидно, что для формирования навыков детализированного прочтения печатного текста (на китайском/русском языках), все способы хороши: полезно сочетать разные версии, которые дополняют друг друга (печатную, аудио-, видео-), если это помогает глубже понять произведение. Возникшие вопросы говорят лишь о том, что студенты не ради галочки изучают текст, они пытаются его понять, соотнести с теми привычными ценностями, которые им близки, и теми, которые непостижимы в силу различий ментальности. Одно важно: они *думают*, *спорят*, *чувствуют*, *переживают*, и все это пытаются выразить на русском языке. В итоге просмотра целого сериала, ответы звучали очень трогательно: «Что касается самого фильма…я его обожаю, объем этого фильма – небольшой, всего 10 серий, но он совершенно передал мысль романа…Думаю, что это создали выдающиеся актеры и режиссер, прекрасные костюмы, реквизит, реплики…Здесь особо стоит хвалить исполнение всех актеров, они вызывали во мне бурю эмоций. Смотря фильм, я удивлялась, плакала, смеялась, злилась, переживала…Думаю, что этот фильм один раз смотреть недостаточно…» (Наженьхуа Зоя).

Осознавая то, что этот эксперимент стал для магистров не простым испытанием, мы, учитывая его издержки, выделили

основные проблемные места для китайских читателей в понимании главных героев: «Почему Мышкин – идиот, если он – идеал человека, а Рогожин – не лакей, если он проявляет лакейскую преданность к Настасье Филипповне, которая его не любит»? Объясняя подобные психологические тонкости студентам через адаптированные словарные дефиниции, как например, «*лаке́й*– слуга в господском доме, трактире, гостинице или в другом публичном заведении», мы пришли к выводу, что этого не достаточно, а чтение такого сложного текста в иностранной аудитории, даже с хорошим уровнем владения языком, все-таки требует предварительного расширенного культурологического комментария. Знание основных русских концептов и особенностей русского характера должно вписываться в шкалу общечеловеческих ценностей, которые находятся вне религии, вне идеологии, вне времени. Дальнейшая наша работа над такими комментариями во многом определит жизнеспособность предлагаемого нами формата изучения объемных произведений русской классики в китайской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Цзюньсян, Приорова И.В. Об отражении научной концепции россиеведения в процессе обучения китайских студентов, специализирующихся на русском языке // «Русский язык в Китае» – январь, 2018, Т.37, №1, с. 88-94
2. Приорова И.В. Россиеведение в лицах: простой вопрос с непростым ответом // International scientific news 2017. XXVIII Международная научно-практическая конференция. [Электронный ресурс]. – М.: Издательство «Олимп», 2017. –С.58-60.
3. Приорова И.В. К вопросу о вопросе… // А.И. Солженицын: Русская и национальная литературы: Материалы международной научно-практической конференции 3-5 октября 2018 г. Ереван: Лусабац, 2018, С. 459-472
4. Приорова И.В. От вопроса к тексту// Текст в социальном, политическом, культурном пространстве: сборник научных

статей / отв. ред. В.В. Никульцева; Московский финансово-юридический университет МФЮА. – М.: МФЮА, 2020. – С.15-23

5. Приорова И.В. Киноверсия романа «Мастер и Маргарита» как факультативная форма изучения творчества М.А. Булгакова в иноязычной аудитории: плюсы и минусы // М.А.Булгаков. Русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции. – Ереван, Антарес, 2017, с. 427 – 442
6. Приорова И.В., Лебедева И.В. Изучение русской классики в Китае: плюсы и минусы киноверсии //International Journal Of Professional Science: international scientific journal, Nizhny Novgorod, Russia: Scientific public organization “Professional science”, №11-2019, С 18-28

В ПОИСКАХ ИСТИНЫ И РАСКРЫТИИ СЕКРЕТА ЧЕЛОВЕКА
(на материале романа «Идиот» Ф.М. Достоевского)

РЕПОНЬ А.
Доктор философии
Университета Матея Бела, Словакия
Почетный профессор РосНОУ

«Поиск истины – основная черта Достоевского
как художника, психолога и мыслителя,
сопровождавшая его на протяжении
всей его жизни» [5, с. 41].

Трудно и долго надо было бы искать такого же гиганта в той области, которой Федор Михайлович Достоевский посвятил всю свою жизнь. Желание описать вечную и бессмертную тему – тайну человека, его внутренний мир, переживания по поводу принятия обществом – не давало его великому талантливому гению ни минуты покоя. Трудно судить о жизни Достоевского, трудно писать о нем и расшифровывать загадочные послания, поскольку писатель в конце своего пути, на котором ярко сиял свет, обрел дар – дар познания человеческой души.

Андрей Червенак, словацкий русист русинского происхождения, один из лучших исследователей творчества Достоевского, в своей монографии «Человек в литературе: Достоевский и современное литературоведение» [1] и во втором, переработанном и дополненном издании под названием «Человек в тексте: Достоевский и эстетико-антропологическая концепция литературы» [2] объяснил свою эстетико-антропоцентрическую концепцию литературы. Его основной тезис – центральное положение человека как основной темы литературы. Он исследует последствия этого утверждения для таких онтологических проблем, как двойственность, амбивалентность и полифоническое мышление. Он также занимается гносеологическими вопросами: многозначной логикой, релятивизмом и парадоксом в творчестве самых известных мировых писателей, в том числе и Ф.М. Достоевского.

В полифонизме Достоевского Червенак находит художественного предшественника двух физических теорий, изменивших наш взгляд на мир: квантовой теории и теории относительности. Последняя глава его труда посвящена отношениям выдающихся словацких писателей к Достоевскому, более подробно описанным С.Г. Ваянским.

Известный словацкий писатель, публицист, литературный критик и политический деятель С.Г. Ваянский писал по случаю 30-летия со дня смерти Ф.М. Достоевского: *«Достоевский занимает большое пространство в русской литературе, своими могучими руками оставил в тени таких великих писателей, как Тургенева и Льва Толстого. Он умер в начале своей славы и всемирного признания. Это было во время его титанической борьбы с циновкой анархизма, во время его привязанности к национальной и религиозно-позитивной идее. Юбилей Пушкина в 1880 г. кажется его коронацией. Все узнали, что он был главой русской литературы. Своей знаменитой речью в Москве Достоевский покорил даже своих оппонентов, как Тургенева: он склонил перед ним свою седую голову. Масса людей увидела мужчину, который сам был полон энтузиазма и услышала его слова, наполненные душевным достоинством, она восстала своими чувствами над землей»* [9].

Светозар Ваянский, который был знаком с древней литературой, а также с немецкой, английской, русской и чешской литературами, далее утверждает, что к Достоевскому стекались прекрасные писатели. Аксаков после выступления Достоевского сказал, что «он не достоин говорить и его речь прекратилась, ...славянофилы и западники «несли его на своих плечах». Словацкий реалист уверен, что «Достоевский имел наибольшее влияние на европейскую литературу среди русских писателей. Кнут Гамсун и Гауптман гордо называют себя его учениками. Меншиков пишет, что если бы Достоевский жил еще лет пятнадцать или двадцать, в 1905 году не было бы революции. Его могучий голос только-только начал просачиваться в массы – и вот наступила преждевременная смерть» [9].

В исследовании Ф.М. Достоевского нас интересовали также идеи и мысли Франтишка Каутмана – чешского историка литературы, русиста, писателя. Уже во время учебы в Москве (1952 г.) он заинтересовался Достоевским, стал его знатоком и переводчиком. В одном из своих последних интервью (2015 г.) он сказал: *«Я читал Достоевского с юных лет, мой отец имел его произведения полностью в библиотеке. И меня это заинтересовало и привлекло. Но это правда, что когда я приехал в Россию, вокруг него царила некая неуверенность в том, что с ним делать. Его не особо рекламировали. Зато вновь открылся Московский музей Достоевского, куда я поехал его изучать. Вскоре меня заинтересовала история его восприятия в Чешской Республике, его переводы и тому подобное. Когда я вернулся, я продолжил. Так вышла книга «Битва о Достоевского», вышедшая в 1966 году. Я ее тоже перевел. Я составил выбор из писем Достоевского, который также был опубликован в Одеоне в 1966 году»* [10].

Франтишек Каутман пишет новую монографию о Достоевском под названием «Вечная проблема человека». Личность и творчество Ф.М. Достоевского до сих пор вызывает много вопросов и неясностей. В этой мовографии Каутман смог вернуть Достоевскому его неискаженный вид. Ему удалось создать портрет писателя лучше и честнее, чем другим авторам. Книга Каутмана – это не просто сухое эссе или бессмысленная фантазия. Это действительно блестящая интерпретация творчества Достоевского, как выразился Иосиф Костогрыз о рукописи книги [6].

Достоевский начал работу над романом «Идиот» в 1868 году. Писал медленно из-за проблем со здоровьем. В письме Майкову говорил, что роман есть, но черных на белом еще мало. Он поставил себе цель изобразить хорошего, идеального человека во всем, красивого внутри и снаружи. Он хотел создать прецедент, который позволил бы избежать критики в отношении его будущих работ. Сам он писал об этом намерении 12 января 1868 г. в письме, адресованном Майкову:

«Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная, и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная, и я люблю ее. Идея эта – изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, по моему, быть ничего не может, в наше время особенно... Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в некотором, а надобно полный. Только отчаянное положение принудило меня взять эту невыношенную мысль. Рискнул, как на рулетке: «может быть, под пером разовьется». Это непростительно... Целое у меня выходит в виде героя. Так поставилось. Я обязан поставить образ. Разовьется ли он под пером?» [8, с. 281].

Писатель решил изобразить такого героя, потому что хотел указать на некую социальную утопию, преобладавшую в тогдашних мнениях людей. *«Россия 1940-х годов с ее заплесневелой неподвижностью, незрелыми надеждами и бесплодным протестом превратилась в поле битвы, где начали встречаться страстные противоположные концепции, идеи и мысли, которые предсказывали приход настоящих и безжалостных новаторов, реформаторов и даже бунтовщиков и революционеров»* [5, с. 7].

Герой Достоевского задуман как идеальный человек. Князь Лев Николаевич Мышкин был для писателя труднейшей задачей, поэтому он думает изобразить 26-летнего героя, не тронутого грехом или злыми мыслями. Как создать 26-летнего мужчину без греха? Это вообще возможно? Итак, Мышкин воспитывается вне общества, в деревне, о нем заботится хороший человек Павлищев, который защищает его от злого мира вокруг него. Князь заболевает душевной болезнью, идиотизмом, и Павлищев отправляет молодого князя лечиться за границу, в Швейцарию. Несмотря на все эти меры, вокруг Мышкина до сих пор в литературном мире идут жаркие споры.

Мышкин становится почти незаменимым для своего окружения и в конечном итоге «поглощается» обществом. Однако его психическое состояние постоянно ухудшается.

Последним ударом судьбы является убийство Настасьи Филипповны, инопланетно красивой, обаятельной, но в то же время необычайно сильной женщины, на которой он должен был жениться. Это событие вызывает его возвращение к своему древнему состоянию, эпилепсии, полному идиотизму. Князь уезжает на лечение в Швейцарию. Хотя убийце не ускользнуть от наказания, Настасья была убита, а он никогда не видел Аглаю и так и не вылечился. Аглая вышла замуж за незначительного польского дворянина и сбежала из семьи. Красота, поначалу столь сильная и желанная, разрушается обществом. Красота, которая, по мнению автора, должна была «спасти мир», миром разрушается, унижается, опозоривается и забывается.

Достоевский попытался выполнить почти сверхчеловеческую задачу с созданием князя Мышкина. Как более современные авторы, он стремился создать полностью положительного героя, воплотить добро в одном человеке, изобразить абсолютную нравственную чистоту и целостность.

Показать «красоту, не знающую своей цены» – Достоевский справился с этой задачей с замечательной виртуозностью. С самого начала персонаж Мышкина резко контрастировал с русским обществом. В результате он подвергается значительной критике. В России XIX века в обществе не было среднего класса, и людей можно было почти строго разделить на богатых, представляющих «верхушку» общества, и «абсолютную бедность». Князь Мышкин принадлежит к одному из высших слоев общества (ведь он сам князь, хоть бедный и душевнобольной). С невероятной легкостью он может убедить окружающих в простой чистоте своего характера. Таким образом, он постепенно завоевал симпатию и уважение многих людей из своего окружения, пока сам в конце концов не стал одним из членов этого «благородного общества».

«Многие исследователи указывают на неэффективность и непродуктивность добродетелей Мышкина, и отсюда только шаг к отрицанию реальности идеалов, которые несет Мышкин.

Н. Котляревский уже задавал вопрос: «Может быть, можно спросить, для чего использовалась моральная сила Мышкина и какую пользу она имела в своем кругу ...? Ведь он сам стал жертвой катастрофы и окончательно потерял рассудок. Он не способствовал возрождению ни одного из действующих персонажей, все герои шли и продолжали свой путь, а за ними стоял его страдающий персонаж, неспособный ничему помешать » [5, с. 83].

Князь Мышкин описывается как простой, обыкновенный человек, который своей добротой старался помочь всем, кто встречался с ним в романе. Мышкин всегда говорит правду, ничего не скрывает, даже отрицательное мнение умеет высказать тактично. Федор Михайлович попытался создать персонажа, который воплощал бы в себе все хорошее, может быть, с чертами наивности и доверчивости, но все же полным жизненной радости.

Сосредоточим наше внимание на самом Достоевском. В образе его личной жизни, которая была в основном мрачной, грустной и, за исключением нескольких лет до его смерти, не могла быть названа счастливой, мы можем найти образ князя Мышкина. Не будет преувеличением сказать, что ни один из мировых писателей по своим персонажам, их психологии и мировоззрению, но также по фабуле литературного произведения и отдельным сценам, не черпал столько из собственной жизни, сколько Достоевский.

При более глубоком рассмотрении произведения мы находим много параллелей между Достоевским и Мышкиным. Он дал ему свою болезнь – эпилепсию, смертельные переживания, как мы уже упоминали. Но самое главное, что он вкладывал свои мысли и мнения в его разум. *«Кроме того, Достоевский вложил в своих героев такие высказывания и размышления, которые тесно связаны с его биографией. Сюда входит, например, страсть Алексея Ивановича к игре из романа «Игрок» и, в частности, его негативное отношение к казням. Князь Мышкин разговаривает с камердинером в доме Епанчина*

о казни на гильотине. На замечание камердинера о том, что казнь на гильотине приносит меньше страданий, Мышкин отвечает такой аргументацией, которая, несомненно, принадлежит Достоевскому» [5, с. 72].

Однако нельзя однозначно сказать, что сюжетом для написания Мышкина была только жизнь самого Достоевского. Кажется, что этот персонаж состоит из характеров персонажей нескольких человек. «*Он ищет предшественников в мировой литературе: вспоминает Диккенса с его Пиквиком, Виктора Гюго (Жан Вальжан) и особенно гениального создателя Дон Кихота – Сервантеса. Новый роман будет написан, как своего рода русский Дон Кихот. Печальная фигура рыцаря без страха и упрека склоняется над колыбелью князя Мышкина»* [8, с. 282].

На Достоевского, на наш взгяд, повлиял образ Дон Кихота. Хотя Дон Кихот не видит реальности такой, какая она есть, он пытается бороться со злом и несправедливостью. Однако он становится центром насмешек, потому что общество совершенно другое, и он не может его изменить. Он всю жизнь проживет во сне и только на пороге смерти осознает настоящую реальность. Он умирает в полном сознании и понимании, что мир злой. В этой истории мы можем найти параллель в том, что Мышкин сам пытается бороться с обществом, но не оружием и мечом, а своей добротой. Мышкин входит в историю уже психически здоровым, исцеленным и пытается видеть вещи такими, какие они есть, но, узнавая поведение людей, он начинает грустить, и становится психически больным человеком.

От Жана Вальжана Мышкин перенимает такие черты, как упорство, экзальтация, прощение. Жан Вальжан – вор, крадущий буханку хлеба, чтобы накормить свою сестру и ее детей. За этот поступок он получает наказание на галерах на пять лет, которые, однако, продлеваются его постоянными попытками к бегству. По окончании срока о нем заботится хороший и щедрый отец Мириэль, который позволяет ему спать в его доме, за что Вальжан «вознаграждает» его, украв его серебро. Происходит случай, который меняет все развитие романа. Отец Мириэль

говорит, что дал ему серебро и тем гарантирует его свободу. Этот момент стал поворотным в жизни Вальжана, изменившим его личность. Он становится хорошим человеком, постепенно становится богатым и совершает добрые дела. Он строит больницу и усыновляет девочку, о которой хорошо заботится. «Странствующий по жизни» человек под влиянием окружающей среды становится человеком, который находит свое твердое место на земле.

Главный герой Сэмюэл Пиквик из романа английского писателя Чарльза Диккенса «Хроники Пиквикского клуба» является основателем и пожизненным председателем клуба. В конце романа лорды расходятся, мистер Пиквик уходит на пенсию, избавляясь от своей наивности, как и Мышкин в конце произведения. Роман представляет собой идиллическую картину старой Англии, но также представляет собой неподражаемую сатиру на его клубную жизнь и на призрачные аспекты английского общества. На наш взгляд, Мышкин перенимает от Пиквика черты наивности.

Роман «Идиот» – великолепное воплощение таланта Достоевского. Его главный герой князь Мышкин, по мнению автора, «истинно идеальный человек», воплощение добра и нравственности Христа. И именно из-за его щедрости, доброты и честности, окружающая среда, любящая деньги, называет Мышкина идиотом. Лев Николаевич символически выполняет миссию Иисуса Христа на Земле, и, как и он, умирает внутренне (опять же психическое заболевание), любя и прощая людей, которые причинили ему боль, тем самым пытаясь спасти их души своей добротой.

Достоевский обращался к вопросу принятия Бога и Христа почти во всех своих произведениях. Несмотря на свое неопровержимое единство, он не соединил эти два совершенства в одно. Он принял Бога независимо, а также принял Христа. Он считал Бога вечной ценностью, которая, подобно духу, уносится за пределы веков человеческого существования. Он воспринимает это как вневременную часть бытия, то, что было,

есть и будет. В дополнение к этим характеристикам Христос также является наивысшим идеалом, наиболее совершенной моделью для каждого человека и основой самых добродетельных ценностей всей жизни. Таким образом, образ князя Мышкина должен служить образцом добродетели и добра. *«Князь Мышкин как художественный образ человека-Христа – отличный и пока уникальный эксперимент по созданию конкретного представления о положительном герое. Мышкин Достоевского – это следует особо подчеркнуть – это не только произведение художественного воображения, но и произведение глубокого и страстного стремления к идеалу»* [5, с. 82].

Нет сомнений, что только в пограничной ситуации страдания человек достигает точки морального осознания. Начиная с романа «Преступление и наказание» Достоевский начинает сосредотачиваться на проблеме искупления человеческой души. Кроме того, его последующие произведения – это проявление противостояния и синтеза интеллектуальной (Раскольников) и явленной (Мышкин) истины [3].

Образ Мышкина иногда кажется непонятным и сложным. По мнению критиков, это чувство вызвано поляризацией князя Мышкина. Каждое произведение Достоевского имеет двоякое направление: «Дорога к себе» и «Жажда жизни» [7]. Мышкин пробивается к мирной жизни через череду внутренних противоречий. Как ни парадоксально, его «идиотизм» освобождает его. Это приводит его к новым людям и их сторонникам. Хотя они не воспринимают его речи всерьез, так же как они не принимают всерьез речи детей и дураков, они даже не позволяют критиковать себя. Благодаря этому преимуществу можно предположить, что князь Мышкин влияет на нравы других людей и отражает их современное поведение. Это отражение искажено своей уникальностью, поскольку в идеальном смысле слова можно говорить о человеке, не принадлежащем этому миру. Обстоятельства, в которых он оказался, не приводят его к упадку, потому что природа

защищает его чистоту. Он даже остается устойчивым к оскорблениям и нападкам.

Фигура князя Мышкина действительно может оказаться человеческим идеалом, которому соответствовало бы представление о его чертах характера. Тем не менее, он далек от настоящего идеала – ему не хватает душевных сил, чтобы гарантировать, что он может вести других людей к нравственной жизни. У князя нет сил помогать нуждающимся людям, он отвечает на их страдания своими страданиями. Он никоим образом не может обратить вспять несчастья других. Интриги, в которых он оказался, задевают и его самого. Он пытается превратить свою иллюзию наступления лучшей эпохи в реальность с помощью добрых дел, но они обычно оказываются хуже, чем он ожидал. Идеал, который Достоевский намеревался воплотить в князе Мышкине, исследовать нелегко. Автор не планировал создавать в своем произведении еще одного Христа, но тем не менее добродетель героя уникальна. Внешние недостатки Мышкина отвлекают от его внутренней стороны, которая остается чистой и неизменной, он сохраняет свою веру. В то же время идиот – один из наименее понятых и загадочных персонажей Достоевского. Он достигает этого благодаря символике, связанной с припадками и видениями героя. Он герой, любовь и добро которого недопустимы в этом мире.

Достоевский, несомненно, заложил основы современных наук о душе человека. Основные темы, характерные для большинства его произведений, – это постоянное смятение человека на границе двух миров, двух сфер бытия – добра и зла. И именно он окончательно положил конец спору о сущности человеческой природы, убедительно доказав, что добро и зло неразрывно связаны с человеческой природой. Не только душа его героев, но и душа современного человека разбита, все имеет двойную форму, человек подвергается множеству соблазнов, зло является ему в виде добра и соблазняет его.

Достоевский имеет дело с человеком в момент глубокого душевного кризиса. Именно тогда можно узнать много нового о

природе человека. В душах его героев – сложный и неравноправный диалог добра и зла, а также диалектика отношений между состраданием к человеческим страданиям и эгоцентрическим желанием быть хозяином не только своей судьбы, но и архитектором общего блага. Однако мы считаем Достоевского прежде всего великим экзистенциалистом и гуманистом, который открыто, лаконично и дальновидно отреагировал на проблемы своего времени. Многие из поднятых им вопросов остаются открытыми и в наши дни.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Červeňák A.* Človek v literatúre: (Dostojevskij a súčasná literárna veda). 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986. (Studia litteraria; zv. 25), 208 c.
2. *Červeňák A.* Človek v texte : *Dostojevskij a esteticko-antropologická koncepcia literatúry*. 2. vyd. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa; Spolok slovenských spisovateľov, 2002. ISBN 8080505039, 247 c.
3. *Červeňák A*. Dostojevského sny: Eseje a štúdie o snoch a Dostojevskom. Pezinok: Formát, 1999. ISBN 80-967911-2-5, 199 c.
4. *Dostojevskij F. M.* Idiot. Bratislava: IKAR, ISBN 80-7118-970-7, 2001. 590 c.
5. *Kopaničák J.* Dostojevskij a dnešok. Bratislava: Stimul, 1994. ISBN 80-85697-16-5, 387 c.
6. *Kautman F*. F.M. Dostojevskij – věčný problém člověka. 1. vyd. Praha: Rozmluvy, 1992. ISBN 80-85336-19-7
7. *Pytlík R.* F. M. Dostojevskij: Život a dílo. Praha: Emporius, 2008. ISBN 80-86346-13-7, 204 c.
8. *Мочульский К.* Достоевский – жизнь и творчество. Париж: УМСА-ПРЕСС, 1980. 563 с.
9. https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1630/Vajansky_State-o-svetovej-literature-2/31#ftn.d56e4894#ixzz6xBVF6UFe (11.06.2021)
10. https://Zemřel František Kautman. Od stalinisty k svatému Františkovi - Echo24.cz (11.06.2021)

РЕЦЕПЦИЯ ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ В. ПЬЕЦУХА «НОВАЯ МОСКОВСКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

СМИРНОВА А.И.
Доктор филологических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

Русская литература XX века, унаследовавшая традиции отечественной классики, развивалась во взаимодействии и полемике с ней. Достоевский оказался в ряду тех писателей, творчество которых резонировало с событиями окружающего мира, было востребовано и влияло на развитие новейшей литературы и культуру. В последние десятилетия появились работы, в которых осмысливается влияние Достоевского на Л. Андреева, М. Горького, Л. Леонова, В. Набокова, А. Солженицына, В. Распутина, В. Астафьева, Ю. Мамлеева и др. В 2002 году вышла книга Ю.И. Сохрякова «Творчество Ф.М. Достоевского и русская проза XX века (70–80-е годы)» (М.: ИМЛИ РАН), в 2006 году опубликована монография С.Е. Трунина «Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв.» (Минск: изд. Логинов). С.Е. Трунин исследует восприятие творчества писателя-классика в реалистической прозе рубежа XX–XXI вв., в модернистской – на материале рассказов и романов «Блуждающее время» и «Мир и хохот» Ю. Мамлеева, в современной постмодернистской прозе – произведениях Д. Галковского, Ю. Буйды, А. Королева, В. Ерофеева, В. Пелевина, В. Сорокина и др.

В поле зрения автора названной монографии В. Пьецух не попадает, т.к. его произведения сразу же были отнесены критикой к разряду «другой прозы» – течению, объединившему художественные тексты, не укладывавшиеся в прокрустово ложе реализма и постмодернизма, и не вписывавшиеся в модернистскую традицию. В своей работе «Русская проза конца XX века» Г.Л. Нефагина посвятила ей отдельную главу «"Другая проза" и ее трансформации в

1990-е годы». «"Другая проза" – это генерирующее название потока литературы, объединявшего в начале 1980-х годов очень разных по своим стилистическим манерам и тематическим привязанностям авторов, – отмечает исследователь. – Одни из них были склонны к изображению автоматизированного сознания в застойном кругу существования (А. Иванченко, Т. Толстая, М. Палей), другие обращались к темным "углам" социальной жизни (С. Каледин, Л. Петрушевская), третьи видели современного человека через культурные слои прошлых эпох (Евг. Попов, Вик. Ерофеев, В. Пьецух), через призму исторического события (М. Кураев)» [3: 172]. Авторы «другой прозы» активно использовали арсенал классической литературы, обращаясь к творчеству Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова.

При всем «несходстве» представителей этого течения, их объединяло нечто общее – оппозиционность официозу, нежелание следовать литературным стереотипам. «Другая проза» создавала образ мира, в котором представления, характеры, события были даны со «сдвигом», эта проза открывала фантастическое в окружающем, акцентировала внимание на болевых точках окружающей действительности. «Это маргинальное направление, в котором остается реалистическая основа, но в ней специфически проявляются модернистские (экзистенциальные или игровые) тенденции» [3: 175]. В 1990-е годы «другая проза» трансформировалась, разделившись на несколько стилевых течений: экзистенциальное и ироническое («иронический реализм»). В русле «иронического реализма» написан роман В. Пьецуха «Новая московская философия», опубликованный в 1989 году в № 1 журнала «Новый мир». В ироническом реализме конструирующим принципом в создании картины мира становятся приемы *пародирования, игры, интертекстуальности.*

В романе В. Пьецуха интертекстуальность используется как литературный прием, связанный с игровым началом. Сюжет

произведения в ироническом ключе ассоциируется с событиями *«Преступления и наказания»*, реминисценции из которого вплетаются в ткань повествования и соотносятся с развитием сюжета романа. Рецепция Достоевского реализуется в *гипертекстуальности*, присущей произведению Пьецуха, что находит выражение в осмеянии и пародировании одним текстом другого. Современная наука вслед за французским теоретиком литературы Жераром Женеттом выделяет пять основных типов межтекстового взаимодействия: «соприсутствие» в одном тексте двух и более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.); паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.; метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст; гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого; архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов [5].

Творчество В. Пьецуха отмечено интересом к отечественной истории и русской классической литературе (особенно к Гоголю и Достоевскому). Этот интерес в «Новой московской философии» находит обоснование в виде размышлений повествователя о русской словесности, которая «издавна находится под владычеством, даже игом родного слова» [4: 218]. Этими рассуждениями начинается роман, они же периодически в виде авторских отступлений прерывают основную канву повествования, что в контексте произведения представляется концептуально значимым. С одной стороны, ироническая интонация повествователя определяет стилевую тональность романа, с другой – пролог о «покорности художественному слову» позволяет автору продемонстрировать *связь литературы с жизнью,* акцентируемую автором в контексте последующего «отражения» сюжета Достоевского в запечатленной реальности в романе Пьецуха: «…Скорее всего литература есть, так сказать, корень из жизни, а то и сама жизнь, но

только *слегка сдвинутая по горизонтали*… [Курсив мой. – *А.С.*]» [4: 219], иронически замечает повествователь. Именно такой, сдвинутой по горизонтали, предстает жизнь обитателей одной из московских коммунальных квартир, с которой связаны основные события романа, происходящие в 1988 году.

Уже в самом начале романа приводится реминисценция из «Преступления и наказания» – *сцена гибели старухи-ростовщицы*: «Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове… Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь… Она была уже мертвая» [4: 220]. И далее в тексте Пьецуха поясняется, для чего автору понадобилась приведенная цитата из романа Достоевского: подобных сцен в жизни происходило много, и совсем недавно эта сцена, правда, не столь кровавая «повторилась в который раз», уже в Москве. Пьецух композиционно сближает две сцены смерти «старух» – убийство во имя идеи и доведение до смерти ради присвоения квадратных метров жилья. Вторая история начинается с того, что, по словам повествователя, в самом начале Покровского бульвара сидела на скамейке, закрыв глаза и сложив руки на животе, «жертвенная старушка в темно-пегом пальто нынешней материи и покроя, в смешной меховой шапочке с напуском для ушей, в резиново-войлочных ботах под прозванием "прощай-молодость"» [4: 220].

Сюжет романа Пьецуха разворачивается в коммунальной квартире старинного московского дома и строится вокруг смерти старушки Пумпянской, бывшей владелицы этой квартиры. В настоящем же «она занимала самую дальнюю комнату, если считать от прихожей, расположенную рядом с кухней и черным входом, в которой до девятнадцатого года жила кухарка Пумпянских Елизавета» [4: 221]. После исчезновения Пумпянской в

коммунальной квартире разворачивается почти детективный сюжет: жильцы, заинтригованные пропажей старушки, начинают делить между собой ее каморку, решая этот вопрос «демократическим путем в условиях гласности», по словам графомана-доносчика.

События *«петербургского текста»* Достоевского и *«московского текста»* Пьецуха постоянно «рифмуются»: интертекстуально связаны между собой *образы старухи-ростовщицы* Достоевского и *«жертвенной старушки»* Александры Сергеевны Пумпянской, *сцены поминок*, на это указывает сам повествователь: «Но в остальном сходство тех и этих поминок было разительное, во всяком случае необыкновенное» [4: 321]. «Параллелизм» этих сцен – поминки, устроенные Катериной Ивановной, и поминки после похорон Пумпянской – важен для автора: «…Поминки в двенадцатой квартире начались не со слов: "Во всем эта кукушка виновата. Вы понимаете, о ком я говорю: об ней, об ней! – и Катерина Ивановна закивала ему на хозяйку…" – а с того, что Зинаида Петровна Кузнецова сделала несколько шагов по направлению к центру кухни и плаксиво провозгласила…» [4: 322].

На протяжении всего романа Пьецух акцентирует внимание на *двух вариантах* одной и той же истории – санкт-петербургском и московском, и *двух «философиях»*. Первый «вариант» оказывается «значительнее, серьезнее московского: московская философия идет не от бонопартизма, а от душевной бедности» [3: 203 – 204]. Достоевский незримо присутствует в тексте Пьецуха, о чем свидетельствуют и сравнение ее героев с героями Достоевского (*Порфирием Петровичем, Мармеладовым*), и неожиданное появление в двенадцатой квартире *Петра Петровича Лужина*, принимающего участие в поминках Александры Сергеевны Пумпянской: «Тем более странно, что в самых общих чертах классическая история повторилась в наши бесстрастные времена, как, бывает, повторяются в

самых общих чертах судьбы, исторические события, катастрофы, точно есть в этой истории *некая бытийная инвариантность*. И вот даже до такой степени повторилась, – иронически замечает повествователь, – что утром в понедельник как с неба свалился Лужин, и не просто Лужин, а именно Петр Петрович Лужин, который оказался старинным знакомым Юлии Головы по городу Ярославлю… [Курсив мой. – *А.С.*]» [4: 307].

В романе Пьецуха жизнь коммунальной квартиры *пародируется*, раскрывается как абсурдная и в то же время упорядоченная в своем духовном обнищании и скудоумии, что проявляется и в структурной организации произведения: деление на четыре части, названные в соответствии с чередующимися днями недели: «Пятница», «Суббота», «Воскресенье», «Понедельник». История пропажи «жертвенной старушки» вписана в топонимические реалии Москвы: Покровский бульвар, Петроверигский переулок (по которому находится дом с коммунальной квартирой № 12), Кузнецкий мост, Армянский переулок, Новогиреево, станции метро «Площадь Ногина», «Проспект Мира», и т.д. Однако основные события произведения происходят внутри коммунальной квартиры, и повествователь в большей мере сосредоточен на «топографии квартиры № 12, поскольку без нее в дальнейшем не обойтись» [4: 224]. В романе детально описывается план квартиры, включая места общего пользования, и ее обитатели, ретроспективно раскрывается их отношение к Пумпянской: «Александру Сергеевну Пумпянскую жильцы двенадцатой квартиры не жаловали искони и всегда по мере возможности притесняли. <…> Александра Сергеевна могла возбуждать в соседях рудиментарную классовую неприязнь, поскольку как ни крути, а она была природной хозяйкой двенадцатой квартиры, всех двухсот сорока квадратных метров жилья…» [4: 225]. Из всех жильцов коммунальной квартиры Александра Сергеевна исправно исполняла обязанности ответственной за общее

жилье: она «включала и выключала свет, снимала показания электрического счетчика и подметала кухню именно таким образом, как это делала бы безоговорочная хозяйка» [4: 225], перед наступлением ночи проверяла, закрыта ли входная дверь.

У квартиры есть своя история, прошлое и настоящее. События в тексте хронометрируются с точностью до года, месяца, дня недели и часа. Особая дата в жизни коммунальной квартиры – это время Московской Олимпиады 1980-го года, когда, как иронически замечает повествователь, «двенадцатая квартира столковалась временно прекратить обширный скандал, который разгорелся из-за того, что фондервякинское корыто свалилось на голову Юлии Голове» [4: 239]. В связи с пропажей старушки для ее соседей вновь наступает тот же час ИКС: жильцы объединяются в едином порыве заселиться в комнату Пумпянской и у каждого из них находятся свои доводы претендовать на ее каморку. Так, Фондервякину, по его словам, «положительно некуда ставить шестнадцать банок моченых яблок, прямо хоть спи с ними» [4: 228]. Анна Олеговна Капитонова хочет отделить внука Митю, который, желая подшутить на Пумпянской, до смерти напугал ее и по сути дела убил. Сама ситуация «убийства» «жертвенной старушки» пародируется Пьецухом, отсылая читателя к роману «Преступление и наказание».

Новая московская философия раскрывается в диалогах двух жильцов, кухонных «философов» Чинарикова и Белоцветова, о добре и зле, о человеке, о тайне исчезновения старушки и о возможном ее убийце. О Василии Чинарикове в тексте говорится, что он сначала работал дворником, потом воевал в Афганистане, «потом учился на философском факультете Московского университета, но доучился только до третьего курса, бросил университет и снова поступил на дворницкую работу» [4: 223]. Оппонент Чинарикова – Никита Иванович Белоцветов, «по профессии фармаколог», о котором позже читатель узнает, что он мечтает таблетками

излечить людей от подлости. Умозрительная «философия» Белоцветова, оторванная от реальной жизни, раскрывается в тексте в ироническом ключе, что соответствует пародийному характеру повествования. Чинариков убеждает Белоцветова, что «зла как такового не существует, а существует отношение к злу» [4: 236], и его нужно воспринимать, как стихию, «как цунами, землетрясение», как «особенность "природного цикла"» [1: 69]. Полемизируя с Белоцветовым о добре и зле, он рассуждает: «…Не зло трансцендентально – оно-то как раз очень даже нацелено и понятно, – а именно что добро. Это следует, в частности, из того, что добро бессмысленно с точки зрения личности, поскольку в лучшем случае оно бесполезно, а в худшем себе во вред» [4: 261]. В этой «философии» скрыта полемика с Достоевским, позволяющая автору пародийно представить персонажей «нового» времени и глубинно раскрыть основной конфликт романа.

В разговоре Чинарикова и Белоцветова упоминаются плотоядность и закон джунглей как проявление зла в природе, на что последний возражает: это «естественное», необходимое зло, унаследованное человеком. «…Это как раз необходимое зло, – возражает оппоненту Белоцветов, – которое через борьбу противоположностей обеспечивает вечное движение к идеалу» [4: 261]. В романе Пьецуха проблема добра и зла осмысливается в ироническом ключе, составляя основу новой московской философии. Тот же «закон джунглей» действует в борьбе обитателей квартиры № 12 за квадратные метры исчезнувшей старушки Пумпянской. Этот «закон» озвучивает в тексте Анна Олеговна Капитонова: «Во-первых, сейчас пошла такая жизнь, что за два квадратных метра зарезать могут, а, во-вторых, без этих самых метров подчас как без воздуха – не житье» [4: 228]. Для ее внука Мити Началова разговор о совести – демагогия («а то совесть какую-то приплели»), он же изрекает готовый афоризм: на практике «жизнь – это одно, а философия – это совсем другое» [4: 279]. Люба Голова цитирует свою мать:

«главное в жизни – это знать, где что лежит» [4: 281]. Новая московская философия реализуется в тексте благодаря детективной истории пропажи Пумпянской, которую пытается расследовать большинство жильцов коммунальной квартиры, и формируется эта философия на основе опыта и умозаключений не только двух «философов», но и остальных жильцов квартиры.

Название романа открыто для контекстного прочтения: «новая» предполагает оппозиционную пару «прежняя», «старая», как и «московская философия» означает, что возможна и другая, «локальная» философия, а благодаря интертексту напрашивается параллель с «петербургской». Нельзя не согласиться с Г.Л. Нефагиной, обратившей внимание на то, что новая московская философия рождается в сознании общества, у которого «с некоторых пор… и зло не как у людей, и добро не как у людей. Добро и зло стали амбивалентны, вообще расплылись. И Митька Началов… мельче Родиона Раскольникова, который хотел доказать хотя бы, что он не «тварь дрожащая». Автор иронически соединяет литературу с конкретной "органически литературной" реальностью» [3: 203–204].

Обращение к Достоевскому способствует созданию особой оптики в тексте Пьецуха, помогает через призму романа «Преступление и наказание» увидеть и оценить современного человека с его мировоззрением и «новой» философией, сформированными коммунальным образом жизни и борьбой за выживание по «закону джунглей», когда «интеллигенция начинает строить нравственную систему заново, с нуля, исходя из факта полного кругового одичания соотечественников» [1: 69]. Новая московская философия, оправдывающая поведение героев и объясняющая их поступки, свидетельствующая о неизбежности *«преступления»* (в соответствии с «законом джунглей» доведения до смерти Александры Сергеевны Пумпянской), но не *«наказания»*, составляет основу создаваемой автором

модели современного мира. Специфика рецепции творческого наследия Достоевского заключается в опоре на него как на претекст, содержащий ответы на многие вопросы современности. Именно поэтому Достоевский оказался созвучен ушедшему веку и востребован в литературном процессе на переломе эпох – конца XX – начала XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Черт шутит // Взгляд. Вып. 3. – М., 1991.
2. Достоевский Ф.М. Полное собр. сочинений: в 30-ти т. Т. 23. – Л.: Наука, 1981.
3. Нефагина Л.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.
4. Пьецух В.А. Я и прочее: Циклы; Рассказы; Повести; Роман. – М.: Худож. лит., 1990.
5. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М. 1996.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В РЕЦЕПЦИИ Б. АКУНИНА

СНИГИРЕВА Т А.
Доктор филологических наук, профессор
Уральский федеральный университет

ПОДЧИНЕНОВ А.В.
Кандидат филологических наук,доцент
Уральский федеральный университет

В аннотации ко всем книгам литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина», сделавшему Б. Акунина одним из самых популярных русских авторов декларируется: «Памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом». Для Григория Чхартишвили, филолога по базовому образованию, сыну учительницы отечественной литературы, русские писатели и их герои – «ближний круг» интеллектуально-духовной жизни. Особое место в ней занимает творчество Ф. М. Достоевского.

Условно можно выделить два типа включения пространства классика XIX века в художественный мир Б. Акунина. Во-первых, это открытая декларация того произведения, на основе которого создается текст Б. Акунина. Таков роман «Ф. М.», действие которого разворачивается вокруг найденной рукописи «Теорийка» как одного из вариантов «Преступления и наказания», а далее развитие действия движется в двух направлениях: вероятные сюжетные линии классического романа и реализация известной «теорийки» в мире современности. Во-вторых, интенсивная интертекстуальная игра с творчеством Достоевского в целом. Литературные герои являются прототипами героев Акунина. Знакомые сюжетные коллизии, темы, проблемы классика становятся исходными, на них опирается развитие действия и при их помощи создается атмосфера романов, написанных в веке XXI. И, наконец,

стилизация, тонкая языковая игра, которыми отмечены все произведения Акунина, пристальное внимание к языку эпохи Достоевского и его произведений вплоть до употребления словоерсов.

Остановимся подробнее на втором способе «присвоения» классика и ограничим материал вышедшей в «нулевые» трилогии «Провинціальный детективъ, или Приключения сестры Пелагии», в которой «след» Достоевского особо отчетлив, что не преминули заметить первые рецензенты. Одни, определяя место в широком кругу имен писателей XIX века, называют его в качестве центрального: «В новой историко-детективной серии место действия перемещается в уютный губернский Заволжск, расположенный между Нижним и Казанью; время – царствования Александра III. Сюжет готического романа в духе Уиллки Коллинза разыгрывается на фабульном материале русской классики. Властная генеральша Татищева, разводящая в своей Дроздовке каких-то невиданной брудастости бульдогов из “Леса” Островского, а ее приживалы и гости (кто-то из них упорно убивает бесценных щенков) – из “Лешего” и “Дяди Вани”. Сам Заволжск напоминает Скотопригоньевск из “Бесов” или лесковские Орел и Киев. Инфернальная душечка Наина (тип, излюбленный Акуниным) тоже из Достоевского – то ли Екатерина Ивановна, то ли Настасья Филипповна, то ли Полина» [4]. Другие, размышляя о характере диалога современного писателя с великим предшественником, считают, что Б. Акунин вступает «в полемику ни более ни менее как с “Бесами” (точнее говоря не с оригинальным романом Достоевского, а с его пошлой политической мифологизацией в последние полтора десятилетия) и выводит настоящих бесов российской государственности. Акунин здесь играет всерьез. Зловещая троица, чуть было не разрушившая устоявшийся быт Заволжска, Владимир Львович Бубенцов, Тихон Иеремеевич Спасенный и Мурад, –

воплощение вневременных и неистребимых столпов Государства Российского. Бюрократ-карьерист, святоша-идеолог и наивный убийца-нацмен, становящийся, в конце концов, идеальным козлом отпущения. И посылает их на государственную охоту не кто иной, как Победоносцев, в котором Достоевский как раз и видел спасителя от “бесов”. Бесы же подкрались незаметно, откуда их никто не ожидал» [5].

Всё так. Действительно, если первый роман трилогии («Пелагия и белый бульдог») разворачивается под несомненным знаком «Преступления и наказания», второй («Пелагия и красный петух») – «Бесов», то в заключающем трилогию тексте («Пелагия и черный монах») указано еще на один роман «великого пятикнижия» посредством эпиграфа из «Братьев Карамазовых»: «Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду…» [1, с. 5].

Важен для Б. Акунина в данном случае и сам топос, место действия его романов – российская провинции. В трилогии геофилософия русской классики XIX века в целом, и Достоевского в частности, становится отправной точкой для акунинских построений. Изображение провинции в классической литературе отмечено противоречием между столицей и провинцией как двумя формами существования, бытом и бытием (Гончаров). Однако русская провинция выглядела неоднозначной порой у одного и того же писателя. Категория «провинция» обросла многочисленными негативными коннотациями как нечто ограниченное, не имеющее культуры и цивилизованности, подражательное и копирующее столичный образ жизни, символ косности и невежества, пустоты и безымянности, средоточие духовного вакуума, населенного фантастическими лгунами и «мертвыми душами» (Гоголь, Достоевский). И в то же время провинция – мифологизированное пространство России, составляющее неотъемлемую часть понятия «образ родины», широкая,

просторная периферия, зона внутренней этической свободы, где можно реализовать свои нравственные принципы, особый мир со своей системой ценностей, своим укладом, образом мыслей, нормами поведения, мир самодостаточный, самобытный, творчески живой (Гончаров, Тургенев, Толстой, те же Гоголь и Достоевский).

Успешный автор мидллитературы до поры до времени в романах о российской провинции не склонен нарушать им же самим созданные правила игры в ставшем мгновенно популярном Фандоринском проекте: смело закрученная детективная интрига, обаятельные герои, легкое перо, «кивок» на классику жанра и собственно классику и обязательность иронии. Но иронический модус в трилогии весьма сложен, что объясняется сложностью социополитических проблем в ней поставленных. С одной стороны, это привычная для читателей ситуативная и языковая игра, с другой – непростая система пародий на претексты. В романной трилогии Б. Акунин, пожалуй, впервые идет на обнажение приема интертекстуальности. Так, в романе «Пелагія и черный монах» абсолютно все герои романа читают «Войну и мір», а один из них, мечтающий и совершающий «настоящее, сатанинское предательство – это когда предают впрямую, глядя в глаза, и получают от своей подлости особенное наслаждение» [1, с. 187], носит имя Лев Николаевич. Одновременно все герои не менее увлечены чтением еще одного модного романа своего времени – «Бесы». Пелагия придумывает сон о крокодиле (прямая апелляция к фантасмагории Достоевского), а в образе Лидии Евгеньевны Борейко не только собраны, но и названы все femme fatale мировой культуры, но прежде всего Настасья Филипповна. Истинного апофеоза обнажения интертекстуальной игры и прямой насмешки над ней Б. Акунин достигает в главе «Искушение святой Пелагии», написанной не только смешно, но и очень весело. Первоначально следует блистательный каскад пародий на рыцарский роман, романтический роман, готический роман,

скорее – на масскультовый извод названных жанров вплоть до современного жанра дамского любовного романа. Главный герой этой главы ведет себя то как рыцарь, то как русский барин, то как Сатана, то как Ставрогин. Ситуация разрешается изящно и умно: подоспевший к последнему моменту доктор Коровин объясняет Пелагии, успевшей переиграть роли и спасенной, и влюбленной, и почти опозоренной женщины, роли от Христовой невесты до Вавилонской блудницы, суть ее партнера. Терпсихоров – гениальный актер, сошедший с ума от того, что в жизни продолжал играть роли своего репертуара, какой-то зловредный человек, зная о болезни героя, вместо «Идиота», подсунул ему «Бесов», что привело к известным результатам, впрочем, быстро исправленным: «Актер Терпсихоров был помещен под домашний арест с одной-единственной книгой, тоже сочинением Федора Достоевского, но безобидным, повестью «Бедные люди» – чтоб забыл опасную роль “гражданина кантона Ури” и увлекся образом сладостного, тишайшего Макара Девушкина. На третий день Полина Андреевна навестила узника и была поражена произошедшей с ним переменой. Былой соблазнитель улыбнулся ей мягкой, задушевной улыбкой, назвал “голубчиком” и “маточкой”. Честно признаться, эта метаморфоза визитершу расстроила – в прежней роли Терпсихоров был куда интересней» [1, с. 361]. «Ужасная, полная роковых событий ночь», не без насмешки заключает автор, «закончилась полнейшим фарсом», что прямо указывает на жанр, который отыгран им в этой главе.

Прямоговорение Б. Акунина в трилогии о российской провинции становится окончательным – он не только интерпретирует известные идеи отечественных писателей гуманистов XIX века, но прямо называет источники, что, в конечном счете, снимает интертекстуальность, ибо она проявляет себя только при операции декодирования.

Автор одной из диссертационных работ, посвященных Б. Акунину, сочувственно цитирует и Аннинского, и Борхеса:

«Особо следует выделить точку зрения Л. А. Аннинского, который полагает, что творчество Б. Акунина – это путь к классике. И с этим трудно не согласиться: стилизуя свои романы в духе какого-либо писателя-классика, Б. Акунин ведет читателя сквозь слои русской и зарубежной классики, помогая преодолеть «пороги культуры». Читатель, разгадавший филологические загадки Б. Акунина, вслед за Борхесом может повторить: "Хвалиться принято собственными книгами, я же горжусь прочитанными"» [3].

Безусловно, книги Достоевского, и в этом убеждает постоянная апелляция к ним Б. Акунина, входят в постоянный круг чтения (перечитывания) современного писателя, что было совершенно естественно для многих поколений российской интеллигенции и что позволяло «считывать» догадливому читателю даже скрытые намеки. Обнажение приема интертекстуальности свидетельствует о том, что Б. Акунин ориентируется и в круге чтения нового поколения. Не случайна в этом смысле повторяющаяся реплика молодых героев романа «Ф. М.», произносимая ими не без гордости: «Не читал(а), но смотрел(а)». В «Дополнениях и примечаниях», завершающих роман о погоне за «обнаруженной» рукописью неизвестного варианта «Преступления и наказания», автор объясняет необходимость дополнительных комментариев: «Сделано это не ради какого-нибудь, упаси Боже, формализма, а единственно в надежде, что так будут и волки (то есть читатели проницательные) сыты, и овцы (то есть читатели обычные) целы» [2, т. 1, с. 278]. А в своих многочисленных интервью Б. Акунин не устает повторять, что Достоевский – «квинтэссенция русскости», манифестирующая «загадочную русскую душу» для других и способная многое прояснить для самопознания и самооценки самих россиян.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Пелагия и черный монах. М.: АСТ, 2013.
2. Акунин Б. Ф.М. В 2 т. М.: АСТ, 2020.
3. Бабкова Н.Г.. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии. Автореф. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Улан-уде. 2010// http: //www.dissercat.com/content/funktsii-postmodernistskogo-disk…(дата обращения 01.06.2021).
4. Лурье Л. Борис Акунин как учитель истории // Эксперт Северо-Запад. – 2000. – № 8. URL: http://www.expert.ru/northwest/2000/08/08no-akunin_53821/ (дата обращения 01.06.2021).
5. Трофименков М. Дело Акунина // Новая русская книга. – 2000. – № 4. URL: http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html (дата обращения 01.06.2021).

КНЯЗЬ МЫШКИН И АВДИЙ КАЛЛИСТРАТОВ: О ВЛИЯНИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО НА Ч.Т. АЙТМАТОВА

СУРЬЯНАРАЯН Н.
Профессор, кандидат наук
Делийский университет, Индия

В докладе ставится цель сравнить образ Авдия Каллистратова в романе Ч.Т. Айтматова «Плаха» с образом Льва Николаевича Мышкина из романа Ф.М. Достоевского «Идиот», в котором автор поставил перед собой задачу «изобразить положительно прекрасного человека». По словам Достоевского, «труднее того нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только не брался за изображение положительно прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» (Достоевский 1985: с. 251). Ту же задачу решает Айтматов в романе «Плаха», пытаясь в образе Авдия, как и Достоевский, изобразить реального современного человека, находящегося вгуще событий, наделенного чертами евангельского Христа. «Князь Христос» – таково краткое словесное выражение нравственной сущности Льва Николаевича Мышкина, данное Достоевским в подготовительных материалах к окончательной редакции романа. Авдий Каллистратов с его идеей Бога-современника предстает в «Плахе» как «новый Христос». Сохраняя верность Учителю, он сознательно идет на мученическую смерть во имя спасения души падших и заблудших.

И князь Мышкин, и Авдий в своих поступках и общении с окружающими руководствуются нравственным законом, в основе которого лежит заповедь Христа возлюбить человека «как самого себя». Достоевский в романе объясняет это следующим образом: «...Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, – это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно» (Литературное

наследство 1971: 173). В этом писатель-классик видел «величайшее счастие».

Следуя своему предназначению, князь Мышкин и Авдий Каллистратов личное приносят в жертву и одновременно жертвуют собой. Лев Николаевич из сострадания к Настасье Филипповне и Рогожину отказывается от личного счастья и почти гибнет (по первоначальному замыслу автора он должен был умереть, в окончательном варианте произведения смерть была заменена глубоким душевным расстройством). «Князь совсем больной и юродивый», – говорится в романе. В «Плахе» Авдий Каллистратов свою любовь к Инге Федоровне приносит в жертву избранному им пути – восходит на Голгофу за грехи человеческие. Во второй части романа описывается расправа над Авдием «оберкандаловцев», которые распяли его на дереве, обрекли на мученическую смерть на саксауле.

У Авдия и князя Мышкина был предшественник – Иисус Христос. Руководствуясь «главнейшим и ... единственным законом бытия всего человечества» (Достоевский 1973: 192), законом сострадания, князь Мышкин всех прощает, видит и понимает причины поступков людей, считает, что нет грехов, которые нельзя простить. Иисус Христос был «исполнен любви даже к злодеям, если только они способны еще к исправлению» (Библейская энциклопедия 1990: 762). Авдий в романе «Плаха» верит в возможность чистосердечного покаяния наркоманов и оберкандаловцев, верит в возможность спасения их заблудших душ. Сострадание Авдия другим людям подкрепляется в романе его размышлениями: «...Не бывает изолированных судеб, нет отделяющей судьбу от судьбы грани, кроме рождения и смерти. А между рождением и смертью мы все переплетены, как нити в пряже» (Айтматов 1987: 121). «...И до чего же странно устроены люди. Никто никому не нужен. Какая пустота вокруг, какая разъединенность» (Айтматов 1987: 182).

Евангельский Христос отличался «безмерным смирением, благородством, кротостию, терпением и состраданием ко всем бедным и несчастным» (Библейская энциклопедия 1990: 760), он сочетал в себе чистоту и благость. Нравственный облик князя

Мышкина во многом близок облику Христа, хотя герой Достоевского даже мысленно не стремится уподобить себя Ему. Авдий же Каллистратов, «скиталец» и «еретик», в больном полубредовом состоянии грезящий о спасении Учителя, претендует на роль ученика Спасителя и сознательно решается повторить Его путь. Князь Мышкин по приезде в Россию говорит о себе: «Главное в том, что уже переменилась вся моя жизнь... Я сидел в вагоне и думал: "Теперь я к людям иду; я, может быть, ничего не знаю, но наступила новая жизнь". Я положил исполнить свое дело честно и твердо» (Достоевский 1973: 64). «Новая жизнь» для Авдия начинается с момента изгнания его из семинарии, когда он также идет к людям и стремится помочь им обрести Бога в душе. Оба героя наделены необыкновенной проницательностью. Князь Мышкин «мысли окружающих видит насквозь» (Достоевский 1974: 363).

Оба героя, Авдий и князь Мышкин, сталкиваются с непониманием, злобой, их называют чудаками, идиотами, безумцами, но они проповедуют, сострадают, стремятся разделить участь с теми, кому плохо, кто нуждается в помощи. Но если князь «влияние имеет» (Достоевский 1973: 101) на людей, «где только он ни прикоснулся – везде он оставил неисследимую черту» (Достоевский 1974: 366), и результаты его благой деятельности очевидны, то у Авдия всё иначе. В более жестком и трагическом мире, в котором живут герои романа «Плаха», голос Каллистратова остается неуслышанным, лишь детская душа Леньки откликается на самопожертвование Авдия – во имя спасения душнаркоманов, во имя искоренения зла.

В рукописях романа «Идиот» Достоевский указывает, что князь Мышкин спасет многих героев произведения. В частности, «он восстановляет Настасью Филипповну и действует влиянием на Рогожина. Доводит Аглаю до человечности...» (Достоевский 1974: 366). Но в процессе работы над романом Достоевский понимает, что светлых решений не будет. Князь совершил лишь частицу того, что был призван и способен совершить. И в этом трагическое противоречие романа: в столкновении князя с русской действительностью. По Достоевскому, не может

существовать «положительно прекрасный человек» в этом больном мире: мир убьет его, и миссия князя Мышкина окажется невыполненной. К той же мысли приходит и Айтматов, о чем свидетельствует не только жизнеописание Авдия, изложенное в первых двух частях романа, но и участь Бостона – главного героя третьей части.

Вслед за Достоевским, особый интерес которого вызывало Евангелие Иоанна, Айтматов обращается именно к нему. «Сравнение содержания евангельской легенды об Иисусе Христе и Понтии Пилате в интерпретации Айтматова с «первоисточником» позволяет увидеть близость первой Евангелию от Иоанна, единственному из четырех, где изложен спор о власти. Знаменитое учение Иоанна о Логосе явно прослеживается в «Плахе», однако автор опирается и на другие Евангелия, отдав все же предпочтение четвертому» (Смирнова 2009: 84–85). Роман Достоевского «Идиот» повлиял на реализацию замысла Айтматова создать образ человека, следующего по пути Учителя.

Иисус Назарянин Ч. Айтматова говорит о том, что «тяжелее всего человеку быть человеком изо дня в день». Позиции Авдия и Учителя во многом совпадают. Авдий размышляет над тем, что перед каждым стоит «неизбывная задача – быть человеком сегодня, завтра, всегда». Для Ч.Т. Айтматова нет противоречий в устройстве природного мира, где все основано на «изначальном равновесии» (Айтматов 1987: 215). В жизни же человеческого общества эти противоречия есть, они неразрешимы и трагичны. В некоторых из них повинен сам человек. «История мыслится писателем как путь, состоящий из этих противоречий: братоубийственные войны, несовершенство человеческой природы, в которой сочетаются "одновременно две противоположные силы – силы добра и силы зла" , торжество добра, устремленность к божественному, возвышение человеческого духа до "вершин собственного величия" и торжество "великого зла бытия"» (Смирнова 2009: 109).

ЛИТЕРАТУРА

1. Айтматов Ч.Т. Плаха. – М., 1987.
2. Библейская энциклопедия М., 1990.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-и т. Т. 28. Кн. 2. – Л., 1985.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-и т. Т. 8. – Л., 1973.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-и т. Т. 9. – Л., 1974.
6. Литературное наследство. Т. 83. – М., 1971.
7. Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века. М., 2009.

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ И П. П. ПАЗОЛИНИ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОМАНОВ «ПЕТРОЛИО» И «БЕСЫ»

УЧЧЕЛЛО И.
Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета

Когда речь идет о творчестве такого великого писателя, как Ф.М. Достоевский, всегда любопытно наблюдать трансформацию и перевод его произведений на другие языки искусства (как кино, музыка, театр), но и особенно как они интертекстуально присутствуют в других произведениях, как идеи, влияющие на других писателей, были переведены в другое время и в другую культуру. Этим анализом мы хотим показать, что произведения Ф.М. Достоевского актуальны в своей интертекстуальности. Разумеется, невозможно проанализировать все творчество, но через призму восприятия представителей итальянской литературы, в особенности Пьера Паоло Пазолини, постараемся показать те элементы, которые Достоевский выявил в русской действительности и в человеческой душе.

По мнению Юлии Кристевой, текст не существует сам по себе, он постоянно находится в диалоге с другими произведениями, цитирует и преобразует предыдущие тексты. Из этого следует, как заметил Ролан Барт, что интертекстуальность ставит под сомнение авторитет писателя, поскольку важность интертекстуальных отношений выше, чем авторитет самого автора.

Нам кажется, что эти идеи особенно ярко звучат, когда речь идет о влиянии Достоевского на творчество Пьер Паоло Пазолини, одного из самых главных представителей итальянской литературы и итальянской мысли XX-го века.

Пьер Паоло Пазолини фигура неоднозначная, эклектичная. Он был прозаиком, поэтом, кинорежиссером и мыслителем, который остро критиковал общественную и политическую ситуацию в Италии. Интеллектуал марксистских и коммунистических убеждений (особенно в первые годы его

деятельности), обладал тем, что часто исследователи называют народной идеей.

Мы считаем, что народная идея во многом перекликается с почвенничеством Достоевского. Пазолини верил в то, что спасение итальянцев и вообще всего мира от потребительства и мелкого буржуазного поведения может быть найдено только в простом народе. По этой причине первые его сборники стихов были написаны на фриульском диалекте, региона северной Италии, а не на итальянском. В 50-ых годах государство не поощряло сохранение итальянских диалектов, чтобы распространить и консолидировать итальянский язык в стране. Интересным оказывается решение Пазолини сохранить народные корни через использование диалекта. Другая его позиция близка Достоевскому и тоже связана в какой-то мере с народной идей: его поддержка и любовь к подчиненным классам и острая критика высшего слоя общества и буржуазии.

Перед тем, как приступить исключительно к особенностям влияний Достоевского на Пазолини, нам хотелось бы очень кратко осветить влияние творчества русского писателя на итальянскую литературу.

В 1972 году Виктор Шкловский выступил во Флоренции на конференции «Достоевский в современном сознании» и высказался о нем как о самом национальном и в то же время самом европейском из русских писателей [см. 10]. Во-первых, его произведения находились в европейском литературном интертекстуальном пространстве, они были подвержены влиянию европейской литературы. Во-вторых, он создавал западные образы. Например, по мнению Шкловского, городское пространство Петербурга, которое видит Раскольников, не русское, а западное.

Идея о том, что Достоевский был самым европейским из русских писателей, подтверждается и великим влиянием его романов на европейскую мысль. Влияние, сравнимое только с Л.Н. Толстым.

Впервые имя Ф.М. Достоевского возникает в Италии благодаря графу Анджело Де Губернатис, который пишет о нем в его «Биографическом словаре современных писателей» (итал.: Dizionario biografico degli scrittori contemporanei). К тому же, после смерти русского автора он пишет интересную статью, в котором оценивает недавно ушедшего писателя как человека идеи, больше моралиста, чем как писателя. Де Губернатис даже подчеркивает неэстетичность письма Достоевского.

«С нашим итальянским восприятием искусства, наследников древних Греков, предпочтительнее было, несомненно, чтобы художественные средства Достоевского были более эстетичными. Но, если бы он использовал другой язык, наверно он не был бы понят русским народом, который он сильно хотел впечатлить своими идеями, а не своим искусством» [5, 178].

Достоевский становится по-настоящему популярным благодаря Габриеле Д'аннунцио, который первым представил русского писателя итальянской интеллигенции. Впечатление от Достоевского было настолько глубоким для Д'Аннунцио, что итальянский писатель был даже обвинен в плагиате после публикации его романа «Джованни Эпископо». Стиль этого романа сильно напоминал стиль «Кроткой», в котором монолог главного героя не просто поток сознания, объясняющий ситуацию, а способ «осмысления происходящего» [5, 118].

В течение XX века много образов в итальянской литературе перекликаются с образами Достоевского.

У Итало Свево, например, появляется фигура «маленького человека» (итал.: inetto), особенно в его романе «Жизнь», который тесно связан с человеком из подполья или с г. Голядкиным.

Как пишет Ренато Барилли, итальянский критик «... Свево испытал большое влияние Достоевского и его персонажей «неудачников», пребывающих в постоянной борьбе против всех и всего» [5, 118].

Нам кажется, что именно на Пазолини влияние Достоевского было наиболее сильным.

Итальянский автор писал не только художественные произведения под эгидой Достоевского, но и литературоведческие статьи. В одной из них он рассматривал «Преступление и наказание» [см. 7] с психоаналитической точки зрения. Убийство старухи-процентщицы, по мнению Пазолини, последствие эдиповой страсти Раскольникова, его беспокойства за любовь матери и сестры, и только в конце романа, когда мать умирает, происходит изменение героя. Он будто освобождается, осознает любовь к Соне и начинает свой путь покаяния.

Помимо литературоведческих размышлений о Достоевском, Пазолини испытывал и влияние его романов. В нашем анализе мы будем рассматривать интертекст последнего неоконченного романа Пазолини «Нефть» (итал.: Petrolio), и романа Достоевского «Бесы».

«Нефть», незаконченный роман Пазолини, был прерван насильственной смертью писателя, который был убит в возрасте 53 лет. Он считал роман своим самым великим произведением, и по всей видимости собирался работать над ним всю свою жизнь, чтобы создать, по его словам, «современный Сатирикон» [8, 3], всеохватывающее произведение. Роман незакончен и потому фрагментарный, состоит примерно из 600 страниц, часть из них записи писателя, художественные и философские размышления. Он был опубликован очень поздно, только спустя 17 лет после смерти писателя. Скорее всего это опоздание было вызвано тем, что роман затрагивал неудобные политические вопросы, что типично для Пазолини, а также потому, что роман был шокирующим. В нем присутствуют сцены инцеста и педофилии (однако важно учитывать, что секс в произведениях Пазолини используется исключительно как метафора власти). Та власть, которая в романе играет важнейшую роль. Основная тема романа, на самом деле, привлекательность власти для буржуазного класса, но и, конечно же, отвращение, которое к этому классу испытывал Пазолини.

Несмотря на общую тематику романа, нельзя его свести к одной теме. Это яркий пример постмодернистского произведения, в котором обсуждаются разные вопросы: раздвоение личности, смерть, зло. Немаловажную роль играет и метод письма. Пазолини в начале его романа пишет, что этим произведением хочет создать некую форму, а не изобразить историю. Форма, которая только выражается в «кое-чем из написанного» [8, 155]. Такое намерение подтверждает то, что писатель чувствовал в последние годы его жизни — полное недоверие к роману. Оно подчеркнуто и в пародийной роли нарратора.

Как в таком произведении, настолько сильно отличающемся от произведений русского писателя, можно проследить влияние Достоевского?

Прежде всего, об этом пишет сам Пазолини. На первой странице черновиков он сообщает об этом. Антонио Трикоми пишет, что понять Пазолини без интертекста невозможно. Его идеальный читатель — человек образованный, из высшего класса, который имеет все инструменты, чтобы понять этот интертекст [см. 9].

На первой странице черновиков Пазолини предлагает список тех писателей, что больше всего повлияли на него. На первом месте фигурирует одна надпись: «Достоевский - “Бесы”, и все» [8, II]. Удивительно, что исследователи не занимались этим аспектом в произведении Пазолини, но, безусловно, творчество Достоевского, и особенно роман «Бесы», имеют наибольшее влияние на «Петролио». Проследим, как Пазолини переделывает, а иногда и списывает целые сцены «Бесов», подчеркивая или меняя некоторые аспекты.

Прежде всего, стоит выявить те темы, которые в «Петролио» точно заимствованы из творчества Достоевского. Как например отношение отца и детей, отношение добра и зла, двойничества.

Начнем с двойничества. В первом фрагменте романа «Петролио» главный герой умирает на балконе своего дома.

Тогда Полис и Тетис, два фантастических существа демонического происхождения, борются за его душу, кто должен ее взять. Уже в их диалоге присутствует важная тема отношения отцов и детей. Полис хочет его взять, потому что «это тело мужчины, который любил мать, боролся против отца и признавал свою вину за это» [8, 6]. Здесь Пазолини отталкивается от идеи Достоевского. Иван Карамазов и Смердяков, оба совершив отцеубийство (один умственно, а другой физически), не заслуживают оправдания. Иван сошел с ума, а Смердяков покончил с собой. У Пазолини ненависть и отцеубийство могут быть оправданы. Скорее всего, это связано с его личной жизнью, его сложными отношениями с отцом, знаменитым фашистским военным, и сильной любовью к матери.

В романе Достоевского «Бесы» звучит идея о том, что за действия детей несут ответственность отцы. Эта тема слегка перекликается с мнением Пазолини. Он поддерживал молодежное движение в 1968 году, но уже через несколько лет понял, что дети и есть как отцы, они не могут создать что-то новое, они — отражение своих богатых отцов, а полицейские, против которых они борются — наоборот, бедные люди, угнетенный класс.

Возвращаясь к теме двойничества, из Карло после разговора Полиса и Тетиса рождается два новых Карло, таким образом и Полис и Тетрис могут получить свое. Нарратор с этого момента будет их называть Карло I и Карло II.

Когда в 1846 вышла повесть Достоевского «Двойник», она не была воспринята с удовольствием. «Негативная реакция была вызвана (...) непривычными для читателей этой эпохи неадекватными проявлениями психофизической природы человека, многие из которых не считали это достижением литературы» [1].

Для современников, кроме В.Г. Белинского, который повесть искренно полюбил, «Двойник» был развенчанием гуманных качеств человека, и описание действий этого психопатологического типа не могло быть даже воспринято как

художественная литература, как писал А. А. Григорьев «"Двойник" — сочинение патологическое, терапевтическое, но нисколько не литературное...» [1].

Любопытно, что в советской критике оценивается патологическое состояние раздвоения персонажа как последствие внешних обстоятельств, как «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков»[2, т. 20, с. 28].

Достоевский использует прием двойничества, чтобы показать трагическое мироощущение персонажа. Этот прием у Достоевского имеет разные значения, раздвоение личности может быть показателем конфликта внутреннего и внешнего мира, души и ума, чувства и размышлений.

«Важно, что двойничество, по мысли писателя, — это черта мучающихся людей, напряженно задумывающихся о смысле жизни и своем месте в ней» [3].

Пазолини пародирует идеи Достоевского и его «двойников», которые почти неразличимы и не только не задумываются о смысле жизни, но и вообще не задумываются ни о чем. Наоборот кажется, что итальянский писатель использует прием двойничества, имея ввиду восприятия современников Достоевского и советской критики одновременно. Его персонажи очевидный страшный результат общества потребления, они и психологически больные и внешними обстоятельствами раздавлены. Карло - важный представитель самой главной нефтегазовой итальянской компании «Эни», и он неспособен к чувствам. В романе полностью отсутствует психологический анализ, главные герои романа немые, они не думают и не говорят, просто поступают инстинктивно, как животные. К тому же в Карло присутствует патологическая болезнь, он педофил и неоднократно совершает инцест. За эти действия он не берет ответственность и не чувствует ни малейшего волнения совести. В этом, наверное, главное отличие с персонажами Достоевского, он испытывает только тупое удовольствие от своих действий.

Как уже подчеркивалось, «Петролио» — роман, который очень много должен «Бесам» не только в образах персонажей, но и в том, что целые сцены почти целиком намеренно списаны с произведения русского автора. К тому же Пазолини неоднократно цитирует Достоевского и в некоторых фрагментах просит читателя обращаться к чтению страниц «Бесов», чтобы лучше понять и «Петролио».

«Петролио» был написан в бурное время для истории Италии, в Свинцовые Семидесятые, когда происходили уличные политические волнения ультраправого, но и чаще ультралевого терроризма. Ночная нигилистическая атмосфера в романе во многом напоминает ту, которая была и в «Бесах». Возможно, что отсутствие совести персонажей в романе Пазолини — отражение критики происходящего, также, как и для Достоевского роман был способ критики новых левых и молодежных идей.

Вышесказанное касается общей атмосферы романа, но очевидные отсылки к «Бесам» можно найти и в именах персонажей. Мать\ Карло зовут Барбара, очевидная отсылка к Варваре Петровне, ее противница Джулиа Мичели не может не напоминать Юлию Михайловну. К тому же в черновиках некоторых глав читаются интересные записи, например «История Паскуале - Пикаро - Смердяков» [8, 45], или о встрече между Карлом и Теодором, которая отсылает ко встрече между Федькой Каторжным и Ставрогиным.

Сам образ Карло строится на образе Ставрогина, но если Ставрогин не испытывает удовольствия от своего действия («Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186... г. жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия» [2, Т. 10, 105]) Карло находит удовольствие, но не находит чувства вины, эхо совести, которое иногда в Ставрогине звучит.

Как пишет сам Пазолини: «Карло этот тот Ставрогин, которого Достоевский хотел сделать, но и не сделал» [8, 300]. Наверно он имел ввиду, что Ставрогин холодный и страстный, а

Карло просто средний человек. Ставрогин погибает от своей вины, Карло даже ее не испытывает. Карло настоящий бес.

Самая очевидная точка соприкосновений между двумя романами — сцена праздника. Пазолини почти целиком списывает, не переделав сцену «Бесов». То, что было интертекстом становится текстом, и даже сложно выделить, что нового в тексте итальянского писателя.

Почему же так? То, что интересовало Пазолини было идеей карнавализации жизни. По мнению В.К. Кантора, центр романа Достоевского - именно праздник гувернанток, во время которого решаются «многие коллизии романа» [4, 282]. По мнению философа, Достоевский был очень обеспокоен карнавальной силой русского бытия. Писатель верил в то, что в русской истории было мало серьёзных времён, **в отличии** от Запада, в котором присутствовало четкое разделение жизнь-театр. В России этого разграничения еще не было. Для Достоевского этот элемент русского бытия был губительным: «...карнавал, по наблюдению Достоевского, пронизывал русскую жизнь. Только, в отличие от Бахтина, Достоевскому карнавал не казался освобождающей силой России. Безмерная во всем, Россия безмерна и в карнавальной жизни. Карнавал, на взгляд писателя, ведёт к тотальному уничтожению нравственных христианских законов, элиминирует личности» [4, 290].

Нам кажется, что именно в этом причина решения Пазолини перенести сцену целиком в другой контекст, в Италию 70-ых годов. Карнавал, по мнению Пазолини, свойство итальянского современного общества, и точно так же разрушает личность. Отсутствие личности еще более очевидно в романе Пазолини, поскольку, как уже неоднократно подчеркивалось, персонажи не психологически окрашены, они не размышляют, а только поступают без мысленного основания.

Фрагменты 129, 129a, 129b, 129c в романе «Петролио», в котором рассказывается о антифашистской вечеринке, почти полностью являются переводом на итальянский сцены «Бесов», кроме некоторых маленьких отличий. Праздник, как и в романе

Достоевского, состоится дома у Джулии Микели (Юлия Михайловна), и начало праздника практически одинаковое. Самое большое отличие в статье, прочитанной Кармазиновым. Статья называется также «Mercì», но mercì оказывается не перевод на французский слова «спасибо», а множественное число слова «merce» на итальянском, то есть «товары».

Статью слушатели не принимают хорошо. В основном это связано с тем, что люди не могут понять то, что там написано. Буржуазные журналисты, открытые и образованые студенты, весь высший слой общества, сидящий там, не могут воспринимать идеи, потому что эти идеи отличаются от их собственных. Статья не является смесью впечатлений, размышлений и реминисценций, как статья Кармазинова, а точная, строгая и четкая критика идей Гегеля, и особенно критики гегелевской истории. История, по мнению писателя Ф. (автор данной статьи), непрямолинейная, непоследовательная, на последовательной истории и вообще мысли основывалась западническая мысль, но сейчас даже наука доказала, что время не идет только в одном направлении, а все вообще сосуществует.

Достоевский в начале первой главы третьей части романа, пишет: «В смутное время колебания или перехода всегда и везде появляются разные людишки (...) Во всякое переходное время подымается эта сволочь, которая есть в каждом обществе» [2, т. 10, 354].

Пазолини не только переносит, практически целиком добавляет это в роман, но и развивает эту мысль словами писателя Ф.

Нам кажется, что перенос целых страниц романа Достоевского указывает именно на цикличность истории, на то, что ничего не изменилось, и что наоборот, демоны побеждают в современном обществе. Слова Ф. и слова Достоевского подчеркивают, что переходные и страшные моменты в истории одинаковые, поскольку и люди одинаковые.

Если придерживаться мнения Кантора о том, что сцены праздника — центральное место в романе Достоевского и

являются метафорой гнилого общества и выражением всей русской жизни, тогда не удивляет, что Пазолини использует именно эти страницы, чтобы показать то же самое, только на итальянской почве.

В заключение можно сказать, что Достоевский сумел нарисовать точную картину переходного и кризисного момента, которая стала универсальной. Даже 100 лет спустя та же картина, нарисованная русским писателем для другого исторического момента и для другой страны, смогла быть целиком использована Пазолини как метафора и выражение гнилого итальянского общества 70-ых годов.

Через пример Пазолини мы хотели показать, как Достоевский выявил те черты человеческой души и общества, которые действительно оказываются вечным.

Итало Кальвино писал, что классика — эта книга, которая никогда не перестает сообщать что-то новое, книга, которая может обновить себя, выражая всегда то, что универсально и вечно.

Очевидно, творчество Достоевского смело можно назвать классикой, потому что обладает бесконечными возможными значениями, и потому до сих пор не теряет свою актуальность и может быть источником для новых идей и новых произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсентьева Н. Н. Двойник // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. 2008. См. онлайн: https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/double/ (дата обращения: 22.05.2021)
2. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Ф. М. Достоевский; [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридлендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др.]. Л.: Наука, 1972–1990. 30 т.
3. Загидуллина М.В. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Науч. ред. Г.К. Щенников. Челябинск: Металл, 1997. См. онлайн: https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/ (дата обращения: 30.05.2021)

4. Кантор В.К. «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 422 с.
5. De Michelis E. Dostoevskij Nella Letteratura Italiana // Lettere Italiane. 1972. Том 24, № 2. С. 177–201.
6. Farci C. SVEVO E DOSTOEVSKIJ. TEMI IN COMUNE E TERZO INCOMODO // Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana. 2015. Том 44. № 3. С. 109–126.
7. Pasolini P.P. Fëdor Dostoevskij Delitto e castigo // Pasolini P. P. Saggi sulla letteratura e sull'arte. Mondadori: Milano, 1999. С. 1971–1990
8. Pasolini P. P. Petrolio. Torino: Einaudi, 1997. 591 с.
9. Tricomi A. Pier Paolo Pasolini // Belfagor. 2003. Том 58. № 4. С. 427–461.
10. Šklovskij V. Dostoevskij e la cultura europea // Lettere italiane. 1972. № 2.

КАРАЗИН — ИЛЛЮСТРАТОР ДОСТОЕВСКОГО

ШАФРАНСКАЯ Э.Ф.
Доктор филологических наук, профессор
Московский городской педагогический университет

МЕЛЕНЕВСКАЯ Э.Д.
независимый исследователь

Прославленный при жизни (1842–1908) и после, но забытый при советской власти Николай Николаевич Каразин, художник и писатель, с рубежа XX–XXI веков начинает вновь обретать популярность, если не у массового читателя, то хотя бы у исследователей [3; 11]. «Природа позаботилась о его внешности: его рост, осанка, большой лоб, правильные черты лица, римский нос, выразительные глаза, сочные губы, густая, длинная борода — все это красиво и привлекательно. “К такой наружности нужен ум! — сказала себе природа, — в придачу к уму необходимы и дарования, чем больше, тем лучше…” И природа дала этому счастливчику, этому Sonntagskind, как называются у немцев баловни природы, остроумие, бойкость, огромную, чисто русскую сметку, прекрасное, доброе сердце, обходительность, бездну энергии — словом, все, что делает человека симпатичным и обаятельным. А относительно дарований природа позаботилась дать ему сразу талант и писателя, и живописца. <…> Благодаря всем этим “любезностям” природы нашего писателя и художника любят все те, кто его близко знает, любят и почитают те, кто видит его произведения, относящиеся к изящной словесности и к изящному творчеству кисти, пера и карандаша» [1: 5] — так писала о Каразине при его жизни, по случаю тридцатилетия творческой деятельности, столичная пресса.

Каразин иллюстрировал произведения В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, В.В. Крестовского, Д.В. Григоровича, Ж. Верна, Г. Лонгфелло. И, конечно, Ф.М. Достоевского. Но иллюстрирование книг не было его

главным занятием. Прежде чем перейти к теме нашего сообщения, кратко остановимся на творческом портрете Каразина.

Николай Каразин получил образование во 2-м Московском кадетском корпусе (1851–1861). Одноклассник и друг Каразина, писатель П.П. Суворов вспоминает, как организовал среди кадетов общество «Скромных любителей литературы», «в него вошли кадеты, впоследствии ставшие крупными деятелями на общественном и литературном поприщах» [8: 35–36]. Среди первых назван Николай Каразин. «В свободное от занятий время, — пишет Суворов, — наш кружок удалялся в какую-нибудь классную комнату: один из нас читал громко выдающиеся произведения из нашей или иностранной литературы, а часто и свое. После чтения мы спорили о прочитанном, выбирали предмет для будущей беседы и расходились спать с просветленной мыслью и радостным чувством на сердце. Помню, что в описываемые незабвенные минуты кадетского быта Каразин любил рисовать на классных тетрадках остроумные карикатуры на начальствующих лиц» [8: 36].

В 1865 году в чине штабс-капитана Каразин выходит в отставку — его влекла другая стезя, художественная. Почти сразу он был зачислен в Императорскую Академию художеств в Петербурге в статусе вольноприходящего ученика.

Два года Каразин обучался в классе художника-баталиста Б.П. Виллевальде, по прошествии которых у него случился конфликт с руководством Академии, приведший к его отчислению. Художница А.П. Шнейдер, друг Каразина, вспоминает об этом эпизоде: «На их курсе была задана тема из Библии: “Посещение Авраама тремя ангелами”. Каразин трактовал ее реально: нарисовал палатку, трех странников, сидящих у стола, Сарру прислуживающую и Авраама, беседующего с ними. За такую трактовку темы он получил от жюри следующее замечание, написанное на самом рисунке (он уже издали увидел эту надпись, проходя по выставке к своему

рисунку): “Отчего Вы лишили ангелов подобающего им украшения — крыльев?”, Каразин немедленно схватил карандаш и написал: “Потому что считал Авраама догадливее академиков и что если бы он увидел ангелов с крыльями, то тотчас же догадался бы, кто они такие”. За что и был немедленно в 24 часа исключен из академии. Маленький набросок этой картины долго у нас сохранялся...» [12: 209].

Каразин вновь вступает в ряды военных и отправляется в только что завоеванный Российской империей Туркестанский край, первооткрывателем которого в литературе и живописи он стал.

По возвращении из Туркестана Каразин вышел в отставку и поселился в Петербурге. 1871 год — время начала его публичной литературно-художественной деятельности. Но Туркестан продолжает его манить, он еще не раз побывает там то в составе этнографических экспедиций, то по поручению императора как художник.

При всех его многочисленных талантах Каразину был чужд карьеризм: в течение жизни его влекла не карьера, а новые страны, люди и события, на глазах становившиеся историей. Характерен эпизод, в котором он декларирует свое жизненное кредо: «Каразин, всегда талантливый и остроумный, сделал интересную надпись на своей фотографической карточке, подаренной им тогдашнему министру внутренних дел Тимашеву[1]. Последний, как известно, был даровитый скульптор. Каразин на карточке написал: “Художнику-министру от художника-писателя, который никогда не будет министром”» [8: 128].

Почти каждый номер журнала «Нива» за 1870 годы содержит публикации и рисунки Каразина с места военных действий. В большинстве своем его тексты сопровождены врезкой от редакции — «Письмо нашего корреспондента». В этих записках, заметках, очерках содержится разнородная информация: о географических особенностях территорий военных битв, о населении, типах молдаван, болгар, турок,

сербов, сирийцев; нищих и состоятельных граждан, их костюмах, женщинах, дервишах, священниках; о кладбищах, лошадях; представлены военно-бытовые сценки: читающий газету солдат, еврей перед шаббатом и др.

Получив заказ на исполнение восьми картин для Военной галереи Зимнего дворца, для натурных зарисовок Каразин вновь едет в Среднюю Азию. Обеспеченный документами на право беспрепятственного передвижения по всему Туркестанскому краю, он отправляется в путь, впечатления о котором описаны в очерке «От Оренбурга до Ташкента» [5].

С 1885 по 1891 год Каразин работает над заказом. Итог — восемь полотен с изображением батальных сцен захвата Средней Азии, главный герой которых — русский солдат.

Средняя Азия всегда была главной темой творчества Каразина — писателя и художника. Однако портфолио художника географически значительно шире: это Петербург, Сибирь, Молдавия, Украина, Кавказ, Памир, Египет, Япония, Дальний Восток, Финляндия, Индия и др. (Надо полагать, что Индия была неосуществленной мечтой Каразина: помимо серии каразинских очерков-писем «На пути в Индию» [4], индийские мотивы присутствуют и в его романе «Наль».)

В конце 1907 года на заседании совета Академии художеств по предложению академиков Е.Е. Волкова, К.Я. Крыжицкого и А.И. Куинджи Каразин был избран членом Академии художеств.

Скончался Николай Николаевич Каразин 6(19) декабря 1908 года в Гатчине, похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге.

В некрологе, напечатанном в любимой им «Ниве», сказано: «Скончался крупный художник кисти и слова, Николай Николаевич Каразин. Кому неизвестно это имя? <…> Каразина звали “русский Дорэ”… <…> Романы Н.Н. Каразина… <…> В них много свежей красочности, размашистости, эффектных контрастов, фантазии. О романах Каразина хочется сказать, что

они не “читаются”, а “смотрятся”. И смотрятся с интересом и удовольствием» [6].

Если соотечественники называли его «русским Доре»[2], то иностранные почитатели — «русским Майн Ридом»[3] и «русским Герштеккером»[4].

Живописные и акварельные работы Каразина хранятся более чем в сорока музеях и галереях на бывшем советском пространстве.

В 1893 году в виде приложения к журналу «Живописное обозрение» выходит альбом «Пятнадцать акварельных картин к сочинениям Ф.М. Достоевского. Рисовал Н.Н. Каразин» [7].

«Картины», снабженные пояснениями, следуют одна за другой руководствуясь не хронологией, не временем первого выхода иллюстрируемых книг в свет, а представлениями художника-составителя, в которых еще предстоит разобраться. На развороте альбома картина помещена слева, справа же каждую сопровождает переложение сюжетных обстоятельств того или иного произведения Достоевского, развернуто поясняющее, в чем суть изображенного. Вряд ли могут быть сомнения, что текстовой материал также был пересказан Каразиным, тактично и с глубоким проникновением в смысл.

Так, повесть «Село Степанчиково» проиллюстрирована сценкой, когда «великодушнейший» Егор Ильич Ростанев, до того потеряв терпение и выгнав «совершенно гаденького», но «деспота в душе» Фому Фомича Опискина, под проливным дождем (словно «целое озеро опрокинулось вдруг над Степанчиковым») сам возвращает этого приживалу в свой дом, чтобы до конца своих дней почитать его как благодетеля.

Исчерченная косыми чертами дождя, замечательно реалистичная акварель представляет нам Опискина, понуро сидящего на задке телеги, и то, что составляет одну с ним живописную группу: телега, впряженная в нее лошадь, крестьянин-возчик — все сливается с дорожной разъезженной грязью, все это бурая сельская хлябь; между тем как Егор Ильич возвышается рядом, словно рыцарь на незапятнанно-белом коне.

Опискин уткнул лицо в воротник, но та часть его, что видна между картузом и воротником, указывает: в нем происходит сосредоточенная работа мысли. Похоже, что, осознав, за кем сила и все права, поняв, что полностью зависит от Ростанева, он вырабатывает новую линию поведения, и вырабатывает успешно: придуманный им ход надежно обеспечит ему покой и общее преклонение. Более того, в лице Фомы, как он написан Каразиным, при большом желании можно заметить сходство с Н.В. Гоголем, ведь общеизвестно, что уже современники видели в речах Опискина пародию на «Выбранные места из переписки с друзьями», а в поведении его – черты личности Гоголя. Позже Ю.Н. Тынянов обратит внимание и на наружность Фомы, которая «как будто списана с Гоголя» [9: 217].

Еще одна картинка «под дождем», городская — акварель любит воду — изображает трогательную сцену похорон студента Покровского из романа «Бедные люди», позволяя нам в полной мере разделить тогдашнее представление о Каразине как первом в России акварелисте и лучшем рисовальщике-иллюстраторе. «Наконец гроб закрыли, заколотили, поставили на телегу и повезли. <…> Извозчик поехал рысью. Старик бежал за ним и громко плакал; плач его дрожал и прерывался от бега. Бедный потерял свою шляпу и не остановился поднять ее. Голова его мокла от дождя; поднимался ветер; изморозь секла и колола лицо. Старик, кажется, не чувствовал непогоды и с плачем перебегал с одной стороны телеги на другую. Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги; в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался. Прохожие снимали шапки и крестились. Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книги поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом» [2, т. 1: 45].

Иллюстрация к повести «Неточка Незванова», где Достоевский в очередной раз погружает нас в страдания ребенка, демонстрирует тот страшный момент, когда отчим Неточки,

опустившийся скрипач, задушив больную жену, которую он винит в своих несчастьях, каким-то отчаянным жестом хватается за скрипку и играет — «но это была не музыка», комментирует Каразин, «а, казалось, чей-то ужасный голос загремел среди ночи в этом темном, сыром подвале. Целое отчаяние выливалось в этих звуках, здесь слышались и стоны, и плач, и человеческий крик, и, наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, — все это как будто соединилось разом» [7: карт. 7].

Еще мгновенье — и воплощенная Каразиным Неточка соскочит со своего сундука, «со страшным, отчаянным криком бросится к отчиму и обхватит его руками».

Достоверность изображенного как базовый принцип иллюстрации художественного текста особо бросается в глаза при рассмотрении картинки к ключевому эпизоду «Преступления и наказания», сцене убийства старухи-процентщицы. Всклокоченный Раскольников, вышедший было, чтобы взломать комод в спальне, услышав вскрик Лизаветы, возвращается с топором в дверь слева. Лизавета, бледная, вся в сером, как призрак, уронив узел с бельем, из двери справа в ужасе глядит на мертвую сестру, которая, закинув голову в лужу крови, по центру в полный рост лежит на полу, и рука ее застыла в смертный миг, царапая доски (баталисту Каразину ли не знать, как выглядят убиенные!). Рядом с ней валяется ложный «заклад», загодя подготовленный Раскольниковым, завернутый в белую бумагу и завязанный бечевкой, чтобы процентщице трудней было его развязать.

Высокая академическая подготовка художника сказывается и в иллюстрациях массовых, многофигурных сцен, к примеру, того эпизода из «Преступления и наказания», где Катерина Ивановна с детьми танцует на набережной перед то глумящейся, то равнодушной толпой. То же касается и сцены в монастыре из «Братьев Карамазовых», в которой старец Зосима весной — фоном сквозит молодая зелень — выходит из своей

кельи к богомольцам, собравшимся под его благословение со всех концов России.

Живо передана эмоциональная атмосфера и в иллюстрации к «Бесам», где обрисован эпизод паники на благотворительном балу в пользу бедных гувернанток, несчастливо устроенном губернаторшей фон Лембке, когда в окна видно, что в городе пожар: в довершение всех незадач сразу в трех местах загорелось деревянное Заречье. И вид многонаселенной казармы «Записок из Мертвого дома» передан Каразиным так, что едва ли не дышишь «мефитическим воздухом казармы» [2, т. 4: 48]. Вот как он сам живописует ее словесно, пересказывая Достоевского в своих комментариях: «Казарма, где помещались арестанты, представляла собой длинную, низкую и душную комнату, с тяжелым воздухом, тускло освещаемую сальными свечами. На нарах каждому арестанту полагалось три доски, и в каждой такой казарме размещалось до тридцати человек народу. <…> Сквозь чад и копоть мелькали в воздухе бритые головы, клейменные лица, оборванные, сшитые из разных лоскутьев одежды арестантов; кругом раздавались ругательства, хохот, лязг цепей…» [7: карт. 3].

Любопытно, что, иллюстрируя повесть Достоевского «Хозяйка» — одно из ранних произведений Достоевского, жестко разруганное Белинским: «Во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: всё изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво» [10: 510], Каразин попадает этой критике в тон, так что картинка, на которой «мечтатель» Ордынов в церкви подглядывает за «чудно прекрасной» Катериной и стариком Муриным, наводит на мысль почти что о сентиментальном лубке.

Что, впрочем, по времени издания альбома каразинских иллюстраций к Достоевскому — вовсе не грех. Адресатом этого предприятия могла быть публика разного уровня подготовки, и само оно вполне относится к просветительству. И как в те времена реалистическая иллюстрация служила задаче наглядного

пояснения и привлечения к тексту, так и ныне она способна многое достоверно нам сообщить, ведь Н.Н. Каразин, академик живописи и писатель, был младшим современником Достоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Тимашев, Александр Егорович (1818–1893), — министр внутренних дел Российской империи в 1868–1878 гг.

[2] Гюстав Доре (1832–1883) — французский художник, гравер и книжный иллюстратор.

[3] Томас Майн Рид (1818–1883) — английский писатель, автор приключенческих романов.

[4] Фридрих Герштеккер (1816–1872) — немецкий путешественник и романист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков П. Н.Н. Каразин // Звезда: Еженедел. худож.-литер. жл. 1901. № 50.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972.
3. Казимирчук А.Д. Ориенталистская проза Н.Н. Каразина: особенности поэтики: дис. … канд. филол. наук. М.: Российский ун-т дружбы народов, 2015. 187 с.
4. Каразин Н.Н. На пути в Индию // Нива. 1888. № 37–40.
5. Каразин Н.Н. От Оренбурга до Ташкента: Путевой очерк. СПб.: Г. Гоппе, 1886. 15 с. (Впервые фрагмент очерка «От Оренбурга до Ташкента» с подзаголовком «Отрывок из дорожных заметок» был опубликован в журнале «Нива» в 1871 г., № 44.)
6. Н.Н. Каразин // Нива. 1908. № 52. С. 923–924.
7. Пятнадцать акварельных картин к сочинениям Ф.М. Достоевского: приложение к журналу «Живописное обозрение» за 1893 год / рисовал Н.Н. Каразин. СПб.: Изд. С. Добродеева, 1893. 32 с. с ил.

8. Суворов П.П. Записки о прошлом. М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1898. Ч. 1.
9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 571 с.
10. Фридлендер Г.М. Примечания // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 1. 520 с.
11. Шафранская Э.Ф. Каразин! Азия! // Н.Н. Каразин. На далеких окраинах. Погоня за наживой: Романы. Сер. «Литературные памятники». М.: Наука, 2019. С. 525–296.
12. Шумков В. Жизнь, труды и странствия Николая Каразина, писателя, художника, путешественника // Звезда Востока. 1975. № 6. С. 207–224.

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ В МИРЕ А. БЛОКА

ЮРЬЕВА О.Ю.
Доктор филологических наук, доцент
Иркутский государственный университет

Влияние идей и образов творчества Достоевского настолько очевидно проявились в художественном и личностном самоопределении Александра Блока, что все блоковеды так или иначе затрагивали и затрагивают тему «Достоевский и Блок». Как верно заметила в своем исследовании «Блок и Достоевский» А.Архипова, тема эта неисчерпаема, так как «воздействие такого художника и мыслителя, как Достоевский на творчество писателей-символистов, и в частности на творчество Блока, не сводится к прямым откликам, толкованиям, заимствованиям или реминисценциям» [1, с. 92]

Думается, движение мировоззренческих установок и творческих критериев Блока явственно прослеживается в его оценках деятельности и творчества Достоевского, а творческую эволюцию поэта можно осмыслить, проследив, какие образы и идеи из мира Достоевского доминируют в произведениях Блока в то или иное время.

Становление Блока-поэта с самого начала шло «под знаком» Достоевского. Об этом свидетельствуют— дневники, записные книжки, письма к З.Г.Гиппиус, А.Гиппиусу, А.Белому, отцу, Л.Менделеевой 1901-1903 гг. Именно у Достоевского ищет поэт «точки устоя», делая многочисленные пометы на страницах романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы».

В ранней лирике Блока формируется лирический герой, образ которого отмечен главной достоевской чертой — двойственностью. Поэт ясно ощущает дуализм своего жизнечувствования, противопоставляя юдоли здешнего мира красоту и свободу мира иного, откуда придет спасение.

В образной системе Блока возникает и закрепляется бинарная оппозиция, содержащая, с одной стороны, образы, связанные с реальностью, с другой — образы из «миров иных», образы,

соотнесенные с Той, кого символисты называли Вечной Женственностью.

Обостренный интерес к творчеству Достоевского связан с мучительными размышлениями Блока о сущности тех «сновидений и клочков миров иных», что окружают его. Причем обращение его к опыту Достоевского не случайно. Ведь задолго до художественных опытов символистов, попытавшихся создать образ «миров иных» как реально существующего пространства, писатель пытается обосновать мысль не только о возможности нравственного преображения человека, но и о возможности и формах существования «миров иных». Тем более, что без ответа на второй вопрос невозможно решить первый, ибо параллелизм между строением МИРА и внутренним МИРОМ человека для Достоевского несомненен, и нельзя решить земные проблемы существования и развития человечества, не размышляя о строении и смысле мироздания. Указывая на «огромный факт появления на земле Иисуса и всего, что за сим пошло», Достоевский полагает, что этот факт требует «и научной разработки»: ведь «не может же погнушаться наука и значением религии в человечестве, хотя бы и в виду исторического только факта, поразительного своей непрерывностью и стойкостью. Убеждение же человечества в соприкосновении с миром иным, упорное и постоянное, тоже весьма значительно» [5: с. 695].

Причем парадигма этих представлений должна быть, по убеждению Достоевского, не «фантастической», а вполне «реалистической» и убедительной в философско-эстетическом плане. Основываясь на теории Н.И.Лобачевского, Достоевский пытается подвести математическую доказательную базу под «распространенное убеждение» о существовании «миров иных»: «…если есть бесконечность, то есть Бог и мир иной, основанный на иных законах, чем реальный (созданный) мир» [4: т. 27, с, 43]. Об этом рассуждает Свидригайлов, слова которого о «клочках и отрывках миров иных» почти дословно цитирует Блок. Образ «миров иных» как своеобразной сферы бытия со сверхбиологической жизнью, сферы, где нет пространства и, как сказано в Апокалипсисе, «времени больше не будет»,

присутствует в каждом романе Достоевского. И в каждом произведении писатель пытается выявить точки взаимопроникновения мира реального и мира идеального, мира земного и «миров иных». Не случайно настольной книгой «мистического лета» 1901 года, ставшего для Блока-символиста решающим, стал роман Достоевского «Братья Карамазовы». В романе Блок выделяет для себя фрагмент из поучений старца Зосимы: «Многое на земле от нас сокрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных... Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло все, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...». А 26 сентября 1901 года Блок делает знаменательную запись в дневнике: «Есть миры иные».

В «Братьях Карамазовых» Достоевского Блок уловил не только сущность «реализма в высшем смысле», синтезирующего в художественном целом изображение и постижение всех планов бытия, но и опорные идеи романа, а в последующем — излюбленные идеи Блока и художников Серебряного века – идею Великой связи всего со всем в этом мире и идею всеобщей вины и ответственности.

Огромное превосходство Достоевского над западноевропейскими классиками Диккенсом и По Блок видел именно в том, что Достоевский стоял на недосягаемой для них вершинной «точке мистицизма» [2: т. 5, с. 348]. Вдохновленный опытом предшественника, Блок погружается в мистицизм, который, как он чувствует, в нем «неразделен с жизнью... Мистицизм... есть самое лучшее, что во мне когда-нибудь было; он дал мне пережить и перечувствовать(не придумать, а перечувствовать) все события, какие были в жизни, особенно 1) ярко, 2) красиво, 3) глубоко, 4) таинственно, 5) религиозно. <…> Мистицизм дал мне всю силу к жизни», — признавался Блок в письме к З.Н.Гиппиус (июль 1902) Блок сравнивал себя с

Аркадием Долгоруким, ощущавшим желание «трех жизней» [2: т. 8, с. 34].

Блоку очень близок мистический образ Петербурга, который, как он пишет, «”поднимется туманом” (у Достоевского)», а мечта о «граде Китеже», «мечта воскресения» сопрягаются в его сознании с мечтой Достоевского о «новом граде Петербурге, сходящем с неба» [2: т. 8, с. 35].

Цикл «Перекрестки» в первом издании «Стихов о Прекрасной даме» открывается знаменательным эпиграфом из Вл.Соловьева: «Не миновать нам двойственной сей грани». Отныне двойственность восприятий и переживаний становится роковой, неизбежной, неминуемой, вызывая страдания, которые он вновь пытается объяснить через призму воззрений Достоевского. Блок убежден, что главная тема Достоевского, «проникающая все его мировоззрение» — «истина возникает не из ничего, а как синтез добра и красоты», а «полное освобождение от земной доли происходит лишь путем полного страдания в земной оболочке» (Дневник 1901-1902) [2: т. 7, с. 51].

В 1902 году, пытаясь определить характер своего творческого метода, Блок обращается к художественному опыту Достоевского, признаваясь, что его «реализм граничит, да и будет, по-видимому, граничить с фантастическим (“Подросток” Достоевского)». Блок почти дословно цитирует фрагмент романа: «…все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим». Блок очень точно характеризует то, что очень близко ему по причине склонности к «первобытно-романтическому» созерцанию и что он называет «реально-Достоевским» стилем, «в котором созерцание углубленно, а не порхает» 1902 [2: т. 8, с. 40-41].

Блок признается, что «лучшее, что есть», он «вычитывает из Достоевского», что, в общем-то, мешает ему писать, так как так писать «нельзя» [2: т. 8, с. 57]. Но не только метод и стиль пытается наследовать у Достоевского Блок, но и «точки устоя», которые помогут ему «”задуматься”, чтобы понять хоть что-нибудь» [2: т. 8, с. 58].

Блок не только вдумчивый, но и очень внимательный, памятливый читатель Достоевского, гениального художника идеи. Рассуждая о своем стремлении к «жизненности», Блок понимает, что только можно противостоять «неподвижной идее» «(как у скрипача Ефимова в "Неточке Незвановой")» [2: т. 8, с. 62]. Власть идеи Блок в полной мере испытает на своем собственном опыте.

В жизни, как и в поэзии, Блок был безусловно правдив. Более того, он был, как сказал А.Белый, «конкретным максималистом», что исключает возможность любого компромисса с действительностью, если в ней есть хоть малая толика зла, несправедливости, лжи, попрания человеческого достоинства. Так рождается образ «страшного мира», подлежащего уничтожению, а в душе Блока зреет бунт против всех тех святынь, которым он поклонялся.

Важно, что в своих сомнениях и исканиях Блок ориентируется не только на творчество Достоевского, но и его личный, биографический опыт, почти дословно цитируя размышления Достоевского о религиозных поисках и сомнениях. Равнодушное отрицание сменяется открытым бунтом, бунтом против Христа. «Конкретный максималист» Блок не в состоянии простить Богу того зла, что разлито в мире, не хочет простить страданий ни в чем не повинных детей, горя матерей, женских слез. На смену Прекрасной Даме приходит Дева Революция.

Психологический облик Блока в период 1905-1918 гг. во многом определяется, если можно так выразиться, «карамазовским комплексом». В поведенческом модусе Блока, в его мировоззренческих установках, в его «нравственном максимализме» явственно угадываются черты и Ивана, и Дмитрия, и Алеши Карамазовых. Мучительные религиозные искания, колебания между «есть Бог и нет Бога», подчиненность идее, обостренное чувство справедливости, привели к тому, что, подобно Ивану Карамазову, он во всех своих личностных и творческих проявлениях воплощает тезис героя Достоевского: «Я не Бога не принимаю, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять».

Неприятие «страшного мира», как и предупреждал великий мыслитель, переросло в отрицание Бога.

В романе Достоевского «Бесы» Блок угадывает то, что потом он назовет стихией и «Музыкой Революции». «Вот что в "Бесах" Верховенский говорит Ставрогину, — пишет поэт в той же статье: «- Мы пустим пожары… Мы пустим легенды… Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видывал… Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам… Ну-с, тут-то мы и пустим… Кого?

- Кого?

- Ивана-Царевича.

- Кого-о?

- Ивана-царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

- Самозванца? – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на исступленного. – Э, так вот, наконец, ваш план.

- Мы скажем, что он "скрывается", - тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. – Знаете ли вы, что значит это словцо: "он скрывается"? Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его… А главное – новая сила идет… Нам ведь только на раз рычаг, чтобы землю поднять. Все подымется!» [2: т. 5, с. 590].

Блок полагает, что из Ставрогина «не вышло Ивана-Царевича, потому что холодный зажигатель, швейцарский гражданин, укусивший генерала за ухо, был все-таки "дрянным, блудливым, изломанным барчонком". И вот, "гражданин кантона Ури висел за дверцей" в светелке. Его настигло самоубийство — марево, мнимая смерть» [2: т. 5, с. 590].

Цель революции, как представляет Блок — найти «настоящего Ивана-Царевича». Не с этими ли мыслями связаны дальнейшие искания Блока, обращенные к народным истокам. Во многом следуя заветам Достоевского, Блок полагает, что именно в народе — сила и спасение России.

Искания Блока перекликаются с размышлениями Достоевского, писавшего о жажде нового, свойственной для

порубежного времени: «Народ. В народе потребность *чего-то нового*, нового слова, нового чувства, потребность порядка нового» [4: т. 27, с. 43]. В революции открылось Блоку нечто «чудесное, что витало над нами в 1905 году и обогатило нас великими возможностями». В гуле и буре нарастающей революции Блок услышал долгожданную весть о скором крушении «страшного мира».

Мучительные искания Блока проявляются и в изменении его взаимоотношений с миром Достоевского: «Днями становлюсь легкомысленным мальчишкой, страшно интересующимся Достоевским, причем душа не лежит плотно и страстно на его страницах, как бывало всегда, — а скорее как бы танцует на них», — пишет он в письме Е.П. Иванову в 1905 году [2: т. 8, с. 133].

Захваченный властью идеи, Блок погружается в стихию надвигающихся на Россию событий. Наступали напряженнейшие годы жизни Блока, в вихрях снежной метели все более нарастало ощущение трагизма наступающего времени и катастрофичности своей собственной судьбы. Перестает он верить и тому, кто всегда был мерилом его творческих и жизненных устремлений. Так, в 1908 г. он говорит о «разрушительности» смеха и иронии Достоевского, которым, по его мнению, уже нельзя верить: «Достоевский не говорит “нет” тому семинарскому нигилизму, который разбирает его. Он влюблен чуть ли не более всего в Свидригайлова» [2: т. 5, с. 348].

Очарованный, околдованный, всецело подчинившийся идее Блок ступает на путь, который Достоевский охарактеризовал как русская страсть к «самоотрицанию и саморазрушению».

В метельные, вьюжные образы сборников «Снежная маска» и «Фаина», а также пьесу «Песня Судьбы» Блок вкладывает заветные мысли о стихии национального духа, о судьбах России. В этих раздумьях рождается цикл «На поле Куликовом», исполненный высокого драматизма и тревожных предчувствий.

Образную систему цикла Блок проясняет в статье «Народ и интеллигенция», в названии которой обозначает самую больную проблему современности, проблему разлада между народом и «образованным сословием», которую впервые во всей полноте развернул Достоевский.

Блок считал, что настало время уплатить «вековой долг народу». Он был убежден, что народ — «венец земного цвета», и за века рабства и унижения требует расплаты и возмездия. Характерно, что в своих упреках русской интеллигенции Блок неоднократно упоминает о том, что именно она дала Достоевскому «умереть в нищете» [2: т. 5, с. 324].

В эти годы Блок являет собою описанный Достоевским образ молодого человека, который придавлен идеей, как камнем, и корчится под ней, а освободится не может. Идея эта – идея преобразующей силы революции, с которой Блок связывает эту «огромную… концепцию живой, могучей и юной России».

Не случайно К. Чуковский называет Блока той поры «героем Достоевского». Как герой Достоевского, Блок одновременно любит и ненавидит свою страну, ведь для него Россия предстает в двух ипостасях — как родина и народ, которых он страстно любит, и государство и власть, которые он столь же страстно ненавидит.

Переоценка ценностей коснулась и Достоевского, творчество которого в 1909 году Блок называет «гениальной путаницей» [2: т. 8, с. 292].

Образ «разверстой бездны», над которой, как писал Достоевский, «колеблется Россия», в предреволюционных стихах Блока становится лейтмотивным. Это бездна, в которую вот-вот провалится весь этот мир, вся современная жизнь людей, представляющая для Блока «холодный ужас, несмотря на отдельные светлые точки, — ужас, надолго непоправимый». И только стихия революции может изменить существующее положение вещей.

«Мы стоим накануне “последней развязки”», — писал Достоевский [4: т. 23, с. 58], и когда очертания этой катастрофы-

развязки стали очевидны, эсхатологические мотивы определили звучание поэзии начала XX века.

Русская революция как национальный феномен представлена в русской литературе начала XX века целиком в эйдологическом поле Достоевского: с одной стороны, она показана как *апогей национального «самоотрицания и саморазрушения»*, с другой — как осуществляющиеся *чаяния нового мира*. Причем в творчестве одного художника эти тенденции могли взаимопересекаться. Первая группа произведений по своей образной структуре ориентирована на символику сна Раскольникова и роман «Бесы», вторая становится воплощением идеи Достоевского о профанической сущности социалистического учения по отношению к христианству.

Выполняя завет Достоевского о том, что художник должен разделить со своей отчизной любую судьбу, А.Блок прокламировал: «поэт должен быть со-распят с Россией».

Обращает на себя внимание то, с каким постоянством Блок обращается к опыту русских классиков, чтобы оправдать свои революционные убеждения. Блок убежден, что русские художники «имели достаточно “предчувствий и предвестий”», чтобы сомневаться в том, что рано или поздно над Россией пронесется «революционный циклон» [2: т. 6, с. 12, 18]. «Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет. Каждый из них, как весь народ, выносивший их под сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто злобе. Но они знали, что рано или поздно *все будет по-новому,* потому что *жизнь прекрасна*» [2: т. 6, с. 13].

Надвигающиеся на Россию революционные события Блок интуитивно соотносит с понятием стихии русского национального духа, который, по его мнению, в своих произведениях воплотил именно Достоевский: «А у меня все время “большие дни”, т.е. я продолжаю погружаться в историю этого бесконечного рода русских Ругон-Маккартов, или

Карамазовых, что ли. Этот увлекательный роман с тысячью действующих лиц и фантастических комбинаций, в духе более всего Достоевского (которого Мережковский так неожиданно верно назвал "пророком русской революции"), называется историей русского самодержавия XX века», — пишет он матери в мае 1917 года [2: т. 8, 493]. Карамазовы как воплощение этой стихии становятся для Блока знаковыми образами, с которыми он соразмеряет свои представления о своеобразии национального духа и характера. Многие происходящие вокруг него события Блок соотносит с коллизиями романов Достоевского: «Прямо из Достоевского» [2: т. 8, с. 493].

В своем творчестве и в своей трагической судьбе Блок воплотил предсказанный Достоевским путь «русских мальчиков» — путь богоборческого бунта и трагедию духовного опустошения в духе Ивана Карамазова.

Содержанием жизни Блока, как и жизни Ивана Карамазова, становится бунт, а «бунтом нельзя жить, и это настроение или это миропонимание нужно как-нибудь победить или пережить, иначе исхода нет» [3: с. 24, 29]. Этические воззрения А.Блока времен революций 1905 и 1917 годов вполне можно охарактеризовать как «атеистический аморализм», свойственный, как замечает С.Н.Булгаков, современной интеллигенции. Психологическая ситуация «сшибки», в которой существуют герои-идеологи Достоевского, стала внутренней формой жизни Блока, «атеистический аморализм» которого все эти годы боролся с «сердечной верой в Христа» (Ф.М.Достоевский).

Социализм Блока — это, как писал Н.Бердяев, «явление духа», это верования «русского мальчика», пронизанные мессианским пафосом социалистических идей, претендующих «нести благую весть о падении человечества от всех бедствий и страданий» (Н.Бердяев).

Грядущие события, как предрекал Достоевский, «изменят лик мира сего». Эта космопланетарная модель восприятия событий определила образную систему произведений А.Белого, А.Блока, В.Маяковского, В.Хлебникова, Н.Асеева и других

поэтов, воспевших революцию как акт вселенского воплощения идеи свободы. В революционных событиях поэты увидели воплощение своих заветных чаяний об освобождении народа от вековечного гнета, осуществление надежд на высвобождение творческого потенциала народных масс. В этот процесс должен быть вовлечен весь мир — так на уровне революционного сознания проявлялся мессианский потенциал идеи «русского социализма» Достоевского.

Космопланетарная образная парадигма представлена и в первом произведении, посвященном Октябрьской революции — в поэме А.Блока «Двенадцать».

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова А.В. Блок и Достоевский. Статья 1 // Достоевский: исследования и материалы. Сб.15. СПб.,2000. С. 92.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т.т. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960-1963.
3. Булгаков С.Н. Иван Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы как философский тип // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2-х т.т. Т. 2. Избранные статьи. – М., 1991. С. 24, 29.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. – М.;Л.: Наука, 1971-1990.
5. Лит.наследство, Т. 83. Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. – М.: Наука, 1971. - С.695. 727 с.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Вступительное слово.....3
2. ***АГАПОВА Г. Х.*** Языковой портрет князя Мышкина и Р.Раскольникова в романах Ф.М.Достоевского «Идиот» и «Преступление и наказание».....5
3. ***АТАНЕСЯН А.С., ХОДЖОЯН Ю.М.*** К вопросу о переводе рассказов Ф.М.Достоевского на армянский язык.....13
4. ***БАСИЛАЯ Н.А.*** Особенности восприятия творчества Ф.М. Достоевского в Грузии 28
5. ***БЕЛОУСОВА Е.В.*** Произведения Ф.М. Достоевского в личной библиотеке Л.Н. Толстого 37
6. ***БОГДАНОВА О.В*** Образ Достоевского и «Петербургский текст» в поэзии русской эмиграции в Китае (Н. Светлов, Н. Щеголев, Н. Петерец).....59
7. ***ВАЛУЕВ О.С*** «Вихревая антропология» Ф. М. Достоевского: экспериментальный метод «дионисического художества» в апокалиптическое время 75
8. ***ГЕРАСИМОВА Е.А*** Двойничество как воплощение скрытых мыслей персонажей Ф.М. Достоевского и А. И. Солженицына на примере произведений «Двойник» и «В круге первом».....85
9. ***ГЛАЗКОВА С.Н.*** Этическая лексика у Ф.М. Достоевского через призму цифрового осмысления.....107
10. ***ГОРДОВИЧ К.Д.*** Удачи и просчеты в издании Достоевского для школы 114
11. ***ГОРОБЕЦ Н. И.*** Межкультурная коммуникация при знакомстве курсантов с рассказом Ф.М. Достоевского «Мальчик у христа на елке» 121
12. ***ДОЛУХАНЯН А Г.*** Первый том собрания сочинений Достоевского на армянском (1934 г.) 131
13. ***ДОМУХОВСКИЙ М.А.*** Связь политических идей Ф.М. Достоевского с современностью в контексте поиска национальной идеи России 141

14. ***ЗАВЬЯЛОВА Е.Е.*** Приемы комического в рассказе Ф.М. Достоевского «Крокодил».....150
15. ***ИВАНОВА И. Н.*** Образная парадигма Ф.М. Достоевского в современной отечественной литературе 162
16. ***ИСАЧЕНКО Т.А.*** «В сущности, весь мир уже находится в «Обществе Достоевского». (К 200-летию со дня рождения писателя 171
17. ***КАЛАШНИКОВ С.Б.*** Художественная эсхатология Достоевского: полифония «Исполнения времен».....182
18. ***КАРПАЧЕВА Т.С.*** Образ ребенка-бунтаря и райское блаженство в романе Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» 217
19. ***КИБАЛЬНИК С.А.*** Рецепция романа «Идиот» в русской литературе конца XIX – начала XXI веков 226
20. ***КИСЛОВА Л.С., ВЕТОШКИНА М.А.*** Формула женской судьбы в драме Э.Радзинского «Старая актриса на роль жены Достоевского».....236
21. ***КОЛЫШЕВА Е.Ю.*** Традиции Ф.М. Достоевского в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: тема трусости....246
22. ***МАДОЯН В.В., ШЕЙРАНЯН С.З.*** Теория и ее смысл в художественном методе Ф.М. Достоевского 268
23. ***МАЛЬЦЕВ Л.А.*** Ф. М. Достоевский и «Преодоление экзистенциализма»в творчестве В. Гомбровича..... 277
24. ***МАРТИРОСЯН К.Г.*** От хохлатки и ананасного компота к рябчику и чайке 286
25. ***МЕЛЕНТЬЕВА И. Е.*** Опыт преподавания творчества Ф.М. Достоевского на филологическом факультете православного вуза.....300
26. ***МЕЛКУМЯН М.И.*** Достоевский и НАР-ДОС (черты соприкосновения).....308
27. ***МЛЕЧКО Л.Е.*** Сюжетно-композиционная симметрия в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».....321
28. ***НОВИКОВА Н.В.*** Ф.М. Достоевский в журнале «Заветы» (к постановке вопроса).....329

29. ***ОГАНЕСЯН А.Г.*** Особенности языка и стиля в основании оценки «сентиментальный» роман Ф.М.Достоевского «Белые ночи» 339
30. ***ПАВЕЛЬЕВА Ю.Е.*** Образ Достоевского в первом номере «Граней»: вопрос о гуманизме.....344
31. ***ПАВЛОВА Л.В., РОМАНОВА И.В.*** Достоевский в массовом поэтическом сознании.....355
32. ***ПОДКОРЫТОВА Т.И.*** Художественная функция жития Кефалофора в романе Достоевского «Братья карамазовы» и повести Бунина «Суходол»..... 381
33. ***ПОДЧИНЕНОВ А.В*** Доминанты художественного мышления Ф. М. Достоевского.....395
34. ***ПРИОРОВА И.В.*** Ф.М. Достоевский в формате дистанционного обучения в Китае.....400
35. ***РЕПОНЬ А.*** В поисках истины и раскрытии секрета человека (на материале романа «Идиот» Ф.М. Достоевского)..... 415
36. ***СМИРНОВА А.И.*** Рецепция Достоевского в романе В. Пьецуха «новая московская философия» ..... .426
37. ***СНИГИРЕВА Т А., ПОДЧИНЕНОВ А.В.*** Ф. М. Достоевский в рецепции Б. Акунина.....436
38. ***СУРЬЯНАРАЯН Н.*** Князь Мышкин и Авдий Каллистратов:О влиянии Ф.М. Достоевского на Ч.Т. Айтматова.....443
39. ***УЧЕЛЛО И.*** Ф.М. Достоевский и П.П. Пазолини: интертекстуальный анализ романов «Петролио» и «Бесы».....448
40. ***ШАФРАНСКАЯ Э.Ф., МЕЛЕНЕВСКАЯ Э.Д.*** Каразин — иллюстратор Достоевского..... .460
41. ***ЮРЬЕВА О.Ю.*** Ф.М. Достоевский в мире А. Блока 470

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В.Я. БРЮСОВА
ЦЕНТР РУССКОГО ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА НАН РА
РОССИЙСКИЙ НОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК (МГПУ)

К 200-летию со дня рождения
Ф.М. Достоевского

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной
научно-практической конференции
12-14 октября

Компьютерная верстка и дизайн – И. Карапетян