



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А.С. ПУШКИНА

ММ

ДОСТОЕВСКИЙ – 2021

*Материалы Международной
научно-практической конференции,
посвященной 200-летию
со дня рождения писателя
(19–20 ноября 2021 г.)*

Москва
2022

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А. С. ПУШКИНА

ДОСТОЕВСКИЙ – 2021

*Материалы
Международной научно-практической
конференции, посвященной 200-летию
со дня рождения писателя
(19–20 ноября 2021 г.)*

Москва
2022

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2)

Д 70

*Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина.
Протокол № 6 от 23 апреля 2021 года.*

Рецензенты:

Соломонова А.А., кандидат педагогических наук, доцент, декан филологического факультета Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина;

Путило О.О., кандидат филологических наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Д 70 Достоевский – 2021. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения писателя (19–20 ноября 2021 г.) [Электронный ресурс]. – Москва : Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2022. – 206, [1] с.

ISBN 978-5-98269-284-9

Печатается в авторской редакции

В сборнике представлены материалы, посвященные современным стратегиям анализа и интерпретации творчества Ф.М. Достоевского. Отдельное внимание уделяется аксиологическим векторам, нашедшим отражение в литературных текстах писателя, восприятию личности и творчества классика за рубежом, а также актуальным методикам и технологиям работы с текстами писателя в иноязычной аудитории.

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2)

ISBN 978-5-98269-284-9

© Коллектив авторов, 2022

© Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2022

Содержание

ДОСТОЕВСКИЙ – 2021: МАТЕРИАЛЫ ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ

Г.В. Якушева

КРАСОТА, СПАСАЮЩАЯ МИР:

К 200-летию ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО И АПОЛЛОНА МАЙКОВА 9

Т.К. Савченко

БУНИН И ДОСТОЕВСКИЙ: PRO ET CONTRA 15

Н.В. Кулибина

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ НА УРОКЕ ЧТЕНИЯ 22

АКСИОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Е.Б. Хитрук

КЕНОТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ БОГА

В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» 29

О.С. Валуев

«ВИХРЕВАЯ» АНТРОПОЛОГИЯ И ХРИСТИАНСКАЯ АКСИОЛОГИЯ

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 35

К.А. Каледина

АПОЛОГИЯ СМИРЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 41

Д.Р. Железняк

АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКАЯ АКСИОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 46

В. Гаврич

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭМЕ

«ЛУЧ МИКРОКОСМА» П. П. НЕГОША. 51

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ

Г.В. Жданова

ИДЕИ ЕВРАЗИЙСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 56

С.В. Капустина

«БОГАТЫРСТВО» И «РЫЦАРСТВО»
В КОНЦЕПТОСФЕРЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 60

С.Ю. Яблонская

ИДЕИ Н. ДАНИЛЕВСКОГО И О. ШПЕНГЛЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Ф. ДОСТОЕВСКОГО И А. ПЛАТОНОВА. 65

М.А. Матафонова, И.О. Кузнецова

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И О. ДЕ БАЛЬЗАК:
ДИАЛОГ КУЛЬТУР И ПЕРЕВОД «ЕВГЕНИИ ГРАНДЕ». 71

И.Н. Смирнов

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАССКАЗА Э. ПО «СЕРДЦЕ-
ОБЛИЧИТЕЛЬ» И РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ»: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЙ. 76

Л.Д. Вартамян

РЕЦЕПЦИЯ ТРАДИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В РОМАНЕ К. ГАМСУНА «ГОЛОД» 83

**Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В РОССИИ И МИРЕ:
ВОСПРИЯТИЕ, ИЗУЧЕНИЕ, ПРОСВЕЩЕНИЕ**

И.Д. Курниаван

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ИНДОНЕЗИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ 90

Чжао Юэтин

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В КИТАЕ. 95

Д.Н. Коробейник

МОСКВА МАЛЬЧИКА ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (МАТЕРИАЛЫ
ДЛЯ ПЕШЕХОДНОЙ ИЛИ ВИРТУАЛЬНОЙ ЭКСКУРСИИ В 10 КЛАССЕ) 99

Т.Н. Флегентова

СОЗДАНИЕ ЭМБЛЕМЫ: ВИЗУАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ
ВЕРБАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»). 103

И.О. Кочковая

ИЗУЧЕНИЕ РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ
 ГЕРОЕВ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
 НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА107

**ПОЭТИКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
 ВЗГЛЯД ИССЛЕДОВАТЕЛЯ ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ**

Д. Вальчак

ОБРАЗ ГЕРОИНИ-ИКОНОПОЧИТАТЕЛЬНИЦЫ
 В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО114

В.А. Суханов

ГЕРОИ-ДВОЙНИКИ КАК СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ЕДИНОГО ОБРАЗА ГЕРОЯ
 В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»120

Н.Х. Алиева

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА И ДОГОВОРА ЧЕЛОВЕКА С ДЬЯВОЛОМ
 В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО124

Д.В. Тарасова

ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ УБИЙЦЫ И УБИЙСТВА
 В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО130

Т.В. Гольская

РОЛЬ ЖИВОПИСИ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО136

Ю.В. Петряева

СДЕРЖИВАЮЩИЙ ИМПЕРАТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ...145

Д.А. Досаева

АКСИОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО152

**ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ
 КОНТЕКСТЕ XIX–XXI ВЕКОВ: ПОЭТИКА, ТРАДИЦИИ, ДИАЛОГ**

А.В. Гук

СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ КАК ПАЛИМПСЕСТ
 (ГОРЬКИЙ, КУЗМИН И ДОСТОЕВСКИЙ)157

Н.А. Шульман

«ДОСТОЕВСКИЕ» МОТИВЫ В КЛАССИЧЕСКОМ РУССКОМ ДЕТЕКТИВЕ
НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ А. А. ШКЛЯРЕВСКОГО «РУССКИЙ ТИЧБОРН» . . . 166

Е.А. Прихода

АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД НА ИСКУССТВО В РОМАНАХ «ДОКТОР ЖИВАГО»
Б. Л. ПАСТЕРНАКА И «ИДИОТ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 172

Д.Н. Фатеев, Д.А. Кирик

ТРАДИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ПЕЛЕВИНА . . . 177

А.Е. Литвиченко

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
И ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН» 184

Е.А. Кравченкова

«ВИЗУАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ДИАЛОГЕ С КЛАССИКОЙ
(НА ПРИМЕРЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К РОМАНУ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»). 189

К.С. Базанова

МЕДИЙНЫЕ ОБРАЗЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ
ЭКРАНИЗАЦИЯХ (НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕСЕРИАЛОВ В. БОРТКО) 196

М.С. Зарх

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ РОК-МУЗЫКИ 203

**ДОСТОЕВСКИЙ – 2021:
МАТЕРИАЛЫ
ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ**

КРАСОТА, СПАСАЮЩАЯ МИР: К 200-ЛЕТИЮ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО И АПОЛЛОНА МАЙКОВА

Аннотация. Статья посвящена творчеству Аполлона Майкова и проблеме «искусство для искусства».

Ключевые слова: русская поэзия, литература XIX века, «искусство для искусства», антологическая поэзия, постмодернизм.

Он должен был служить красоте уже по закону своего рождения: сын академика живописи Николая Аполлоновича Майкова, прославленного в качестве превосходного колориста (позднее это свойство будут отмечать и в поэзии Аполлона), брат видного литературного критика и публициста Валериана и историка литературы, библиографа и этнографа Леонида Майковых, выдающийся русский поэт Аполлон Николаевич Майков (23.V [4.VI].1821, Москва, – 8[20].VI.1897, Петербург) рос в атмосфере высокой насыщенности интересом и любовью к искусству. В доме Майковых, особенно после переезда в 1834 г. в Петербург, постоянно собирались художники, литераторы, музыканты, велись оживленные беседы и споры по самым разным вопросам художественного, да и научного творчества. Вот как вспоминал об этом один из друзей семьи, автор бессмертного «Обломова», «Обрыва» и «Обыкновенной истории» Иван Александрович Гончаров, отмечая неистощимое кипение жизни, царившее майковском особняке: «Молодые ученые, музыканты, живописцы, многие литераторы из круга 30-х и 40-х годов – все толпились в не обширных, не блестящих, но уютных залах его квартиры, и все вместе с хозяевами составляли какую-то братскую семью или школу, где учились друг у друга, размениваясь занимавшими тогда русское общество мыслями, новостями науки, искусств» [цит. по 4: 6].

Среди этих постоянных гостей были также И.И. Панаев, В.Г. Бенедиктов, позднее – И.С. Тургенев, Д.В. Григорович, Ф.М. Достоевский. Поэтому скорее надо удивляться не тому, что Аполлон с детства увлекся живописью и с 15 лет стал писать стихи, помещая их в рукописном журнале «Подснежник» и альманахе «Лунные ночи», составлявшимися членами семьи Майковых и их друзьями, а тому, что он при таких рано определившихся пристрастиях поступил учиться на юридический факультет Петербургского университета,

10 | после его окончания служил в Департаменте государственного казначейства, затем несколько лет – помощником библиотекаря, а с 1852 г. до конца своих дней – цензором и председателем комитета иностранной цензуры.

Однако настоящим, большим делом жизни Аполлона Майкова стала все-таки литература. В 1842 г. выходит первый сборник его стихов, сочувственно и даже восторженно (В.Г. Белинский) встреченный критикой, отмечавшей пластическую ясность его языка и увидевшей в Майкове продолжателя традиций антологической поэзии, закрепленные в отечественной словесности А.С. Пушкиным, А.А. Дельвигом, К.Н. Батюшковым, Н.И. Гнедичем – и вслед за ними воскрешающей гуманистическую составляющую античной культуры, ее обращение к гармоническому и прекрасному человеку, являвшему первообраз и норму всякого искусства. Здесь же в качестве примера Белинский приводит стихотворение Майкова «Сон», отмечая глубокий смысл нарисованной в нем идиллической картины («Когда ложится тень прозрачными клубами / На нивы желтые, покрытые скирдами, <...> В венце дрожащих звезд и маков тайноцветных, / С таинственных высот воздушною стезей / Богиня мирная, являясь предо мной, / Сияньем палевым главу мне обливает / И очи тихою рукою закрывает <...>» [3: 63]). Ведь эти стихи прозвучали в годы начавшегося отхода от пушкинской ясности и пластической выразительности, сменяясь метафизической отвлеченностью философской лирики А.С. Хомякова и С.П. Шевырева, безвкусно-риторическим версификторством кумира петербургских чиновников В.Г. Бенедиктова, провозглашенного «поэтом мысли». В таком контексте поэзия Майкова воспринималась как противодействие «туманному, мечтательному и неопределенному», напоминая о живых красотах природы и отвергая «очарованных» и «разочарованных» поэтов-романтиков, о чем говорил сам Майков в связи с циклом «Греческие стихотворения» (1850) своего единомышленника Н.Ф. Щербины – и что, вполне в духе времени, перекликалось с высказанным несколько ранее противопоставлением И.В. Гете самого себя (с гордостью называемого «язычником» – Heide) представителям немецкого поэтического романтизма («лазаретной поэзии» – «Lazarett-Poesie», по ироническому определению гения).

Жизнеприемлющий эпикуреизм, гармония между человеком и природой, «эллинское мирозерцание» (которое в середине XIX в. отстаивал в своей душе и своем творчестве также хорошо известный в России и активно переводимый Аполлоном Майковым Генрих Гейне) – все это воспитывало и поддерживало в читателе антологических строк, вышедших из-под его пера, рационалистически – оптимистическую «мудрость жизни» с «любовью и вином», спокойной отрешенностью от тягот и волнений повседневности, – создавая, с одной стороны, противоядие от скорбей бытия (и при этом словно следуя завету недавно ушедшего мэтра – Н.М. Карамзина: «Ах, не все нам слезы горькие / Лить о бедствиях существенных! / На минуту позабудемся /

В чарованьи сладких вымыслов»). Но, с другой стороны, это вызывало и упреки, в том числе у того же Белинского, в поисках убежища от острых проблем нынешнего дня даже в стихах о современности («Воробьевы горы», «Чудный век» и других, где внимательный критик обнаруживал отзвуки привычной для поэта идеализации античного мира, в котором Майков не коснулся боли трагического, проблем «мира нравственного, мира судеб человека, народов и человечества»).

В ранних стихах Майкова вообще много пассивной созерцательности. Стремясь передать словом совершенные и гармонические пропорции и линии древней скульптуры и живописи, поэт весь представляемый им мир, полный, по Майкову, «радости блаженной», когда «лились млеко и мед с божественных холмов» («Гезиод») всегда и везде, чуть ли не в сцене похорон престарелым рыбаком погибшего в море сына, превращает в античный барельеф, высеченный на мраморе. Через призму античной величественной гармонии, прозрачности и света воспринимает Майков и русский пейзаж, северную природу, в которой рождается искусство («Искусство», «Октава»).

Эстетизированная Эллада А.Н. Майкова и Н.Ф. Щербины в 1850-х гг. была осмеяна пародиями Козьмы Пруткова на «антологические стихотворения» – которые, при всем предполагаемом созвучии устремлений, отличались и от благородной простоты антологических стихотворений Пушкина, и от искренней чувственности «Римских элегий» Гете. Белинский, отмечая узость антологического пространства Аполлона Майкова, выражал надежду на дальнейшее расширение последнего – которая не оправдалась. Поэт стал одной из самых ярких фигур адептов «чистого искусства», того «искусства для искусства», необходимость которого впервые обосновал Гюстав Флобер, выдвинув символическую метафору «башни из слоновой кости» как обиталища настоящего художника; затем, в той же волнующейся постоянными революциями Франции, явился Теофиль Готье, основавший во 2-й половине XIX в. группу «Парнас», члены которой, не желая ни опускаться на землю (натурализм), ни подниматься мечтами в облака (романтизм), ориентируясь на жизнеприемлющее «акме» (расцвет) античного образца, по примеру мифологического Аполлона и его муз, обитавших на горе Парнас, поселяются там же. И, наконец, русская волна «чистого искусства», возникающая из стремления уйти от нараставших социальных бурь в тихую пристань безмятежных радостей, рождаемых созерцанием природы и занятием искусством.

Нельзя сказать, чтобы Майков не искал себя за пределами мира вечной красоты. В поэтическом сборнике «Очерки Рима» (1847) он запечатлевает не только пейзажи, но и зарисовки римской жизни, уличные эпизоды, жанровые сценки, создающие картину с палящим солнцем юга, белоснежными колоннами зданий, живописными руинами, жизнерадостным народом – здесь и нищий, лениво раскинувшийся на площади, и крестьянская девушка

12 | Фьорина, и беспутный Лоренцо, предстающие перед нами в их живописной декоративности. Хотя ощутимо противопоставление некогда великолепного Рима современному «мертвому сердцем» поколению, в стихотворении «На пути», открывающем цикл «Очерков Рима», симптоматично подчеркнута безыскусная простота жизни альпийских крестьян как истинных наследников античности, «гордых своей свободой». Несмотря на артистически-отрешенное от политических страстей отношение к современной Италии, Майков высказывает в стихотворении «Palazzo» сочувствие национально-освободительному движению под знаменами Гарибальди, обращаясь к сынам аристократических родов:

И громко отреклись вы от даров судьбы –
От прав, украденных отцами у народа,
И вняли вы призыв торжественной борьбы,
И движет вами клик: “Италии свобода! [4: 18]

В середине 40-х гг. Майков сближается с Белинским и петрашевцами, участвует в «Петербургском сборнике» Н.А. Некрасова, либеральных «Отечественных записках» и «Современнике». Некоторые произведения этого периода (поэмы «Две судьбы», 1845; «Машенька», 1846; «Барышне», 1846), написанные в духе «натуральной школы», содержат социально-критические, гражданские мотивы. Однако из позднейшего рассказа И.Н. Майкова о Ф.М. Достоевском и петрашевцах, сохранившемся в архиве А.А. Голенищева-Кутузова, следует, что он был всегда решительно не согласен с радикализмом последних. К началу 50-х гг. Майков сближается с М.П. Погодиным и его «Москвитяниным», переживая «открытие славянского мира» и идеи русской государственности, которая отныне станет ведущей в духовной жизни и творчестве поэта. Так, при всей открытости многонациональному миру (циклы «Из странствований» со стихотворениями «На берегах Нормандии», «Альпийские ледники»; «Неаполитанский альбом»; «Страны и народы» со стихотворениями «Сидели старцы Илиона», «Рыцарь» (Из Бертрана де Борне), «Из Петрарки», «Из Газифа», «Из испанской антологии», «Сон негра» (Из Лонгфелло), «Купальщицы» (Мелодия с берегов Ганга) и двумя белорусскими песнями; «Новогреческие песни»; «Века и народы» со стихотворениями «Менестрель» (Провансальский романс), «Конь» (Из сербских песен), «Приговор» (Легенда о Констанцском соборе) и т. п., переводами и вариациями из И.В. Гете, Гейне, А. Мицкевича, Овидия, Сафо и др. – лейтмотивом и поэтического, и драматургического, и публицистического пера Аполлона Майкова явилась апология христианской России – с образами ее вождей, художников и сильных духом простолюдинов, с ее «Словом о полку Игореве», которому поэт дал один из лучших переводов со старославянского, с ее литературой и фольклором и с ее великой миссией спасения. Спасения и «своих», и «чужих» – как от разрушения внешнего («Восток чреват

был Чингисханом! / И Русь одна тогда была / Сторожевым Европы станом <...>» – из поэмы «Клермонтский собор», 1853 [4: 25]), так и внутреннего, связанного с жизнью духа. И если для первого требовались здоровье тела, оружие и воля к действию, то осуществить второе помогал разумный, ясный и добрый взгляд на мир. Тот, что дает красота искусства, в которую верили и которой исцеляли и исцелялись многие и до, и после нашего поэта.

Но здесь требуются пояснения. Впервые Фридрих Шиллер, страстный обличитель деспотизма, получивший без всяких обращений со своей стороны почетный диплом гражданина Французской республики и отказавшийся от него в результате потрясения, испытанного им как свидетелем кровавых ужасов революции 1793 года, родившей эту республику (с которой, кстати, мы, как и все человечество, имеем дело уже четвертое столетие), публично выдвинул мысль о воспитующей роли красоты. В 1795 г. он пишет «Письма об эстетическом воспитании человека», где, сохраняя свою постоянную мысль о необходимости свободного и равноправного человеческого сообщества, настойчиво предлагает сделать это не результатом той или иной формы насилия, а с помощью созерцания и творения произведений искусства. Ф.М. Достоевский, адепт и последователь Шиллера, бывшего его кумиром не в меньшей мере, чем Ж.Ж. Руссо – для Льва Толстого (чему посвящены десятки работ), именно в таком смысле говорил о том, что «красота спасет мир», – и здесь мы видим гораздо более отчетливую связь с апологетами «искусства для искусства» антологического характера (каковым был и Аполлон Майков), чем с ценителями психотерапевтической силы женского обаяния (вспомним хотя бы Настасью Филипповну – спасает ли мир ее красота?).

Что же касается нашей цифровой эпохи постмодернизма, то она принципиально отказывается в своем мозаично-абсурдном, эпатажно-хаотическом, турбулентно-алогичном восприятии мира от наследия античной культуры – если только не сменить ракурс и на место Аполлона и муз не поставить Диониса с менадами. Что, по сути, и делает современная «концептуальная» и иная новомодная поэзия. Так вместо «устаревшего» Аполлона Майкова, размышляющего в стихотворении «Дума» (1841):

Жизнь без тревог – прекрасный светлый день;
Тревожная – весны молодые грозы,
Там – солнца луч и в зной оливы сень,
А здесь – и гром, и молния, и слезы...
О! дайте мне весь блеск весенних гроз
И горечь слез и сладость слез! [3: 82] –

мы получаем «мысли» современного (лишь несколько лет назад скончавшегося) «великого русского и советского поэта», «наследника Пушкина», лауреата Пушкинской премии 1993 г. Дмитрия Пригова:

Ох и мудрый я как Гете
Даже страшно самому
Потому что мудрость эта
Страшна честному уму
Потому что начиналась
Безобидно, так сказать
Истончается кончаясь

Где ничего не доказать (1977; пунктуация автора) [2: 213].

Я не большая поклонница стихов нашего тезки божественного покровителя искусств: Пушкин, Лермонтов, Брюсов, Есенин, Маяковский волнуют меня гораздо больше. Но когда я сталкиваюсь со стихийным бедствием в виде стихов, подобным приговским, (а это далеко не самые худшие!), даже старательно корректируемых рассуждениями о гротеске и иронии постмодернистского дискурса, то в очередной раз задумываюсь о силе слова и о том, что красота самоценного искусства, исправляя, облагораживая, насыщая и гармонизируя наши вкусы и ориентиры, действительно, может спасти мир.

Литература

1. Белинский В.Г. Стихотворения Аполлона Майкова // В.Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах / Под общей ред. Ф.М. Головенченко. – М.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. – С. 192–215.
2. Гете в русской культуре XXвека: Коллективная монография / Под ред. Г.В. Якушевой. Изд. 2-е, дополненное. – М.: Наука, 2004. – 463 с.
3. Майков А.Н. Избранные произведения. – Л.: Сов. Писатель, 1957. – 478 с.
4. Степанов Н. А.Н. Майков: Вступительная статья // А.Н. Майков. Избранные произведения. – Л.: Сов. Писатель, 1957. – С. 5–58.

G.V. Jakusheva

THE WORLD – SAVING BEAUTY: TWO CENTENARIES OF APOLLON MAYKOW

Abstract. The article is devoted to the creative work of ApollonMaykow and the problem of «the art for the art».

Keywords: The Russian poetry; the Literature of 19th century; «the art for the art»; the anthological poetry; postmodernism.

БУНИН И ДОСТОЕВСКИЙ: PRO ET CONTRA

Аннотация. В статье рассматривается проблема сложного отношения И.А. Бунина к Ф.М. Достоевскому, его «постоянному и мучительному собеседнику» (Ю.М. Лотман), его стилевой манере, персонажам и сюжетам. Между тем именно Бунину принадлежит новаторская по своей сути мысль о еще одной составляющей мирового значения Достоевского: «Может быть, он первый в мире заговорил о потерянном поколении».

Ключевые слова: Серебряный век; И.А. Бунин; Ф.М. Достоевский; В.Н. Муромцева-Бунина; Г.Н. Кузнецова.

Изданная в 2001 г. московским издательством «Русский путь» антология «И.А. Бунин: pro et contra» объемом более тысячи страниц, посвященная жизни и творчеству великого русского писателя-нобелиата, сделана по принципу вышедших ранее книг той же серии, исследующих творчество писателей Серебряного века и 1920–1950-х гг. Книга композиционно представлена пятью основными разделами: «Из наследия И.А. Бунина», «Воспоминания современников», «Дореволюционная критика», «Эмигрантская критика», «Литературоведение». Имя Ф.М. Достоевского – и соответственно мотив «Достоевский в творчестве Бунина» – появляется в статье Н.Л. Елисеева «Бунин и Достоевский» [4: 694–699] и переведенной с английского статье Р. Боуи «Достоевский и достоевщина в произведениях и жизни Бунина» [3: 700–714].

К настоящему времени проблеме «Достоевский – Бунин» посвящен огромный пласт литературы – перечислим некоторые работы [19: 47–62]; [16: 172–184]; [21: 74–80]; [11: 183–190]; [23: 55–73]; [10: 274–279]; [17: 49–64]; – но проблема настолько сложна, что ее многочисленные аспекты этими работами исчерпаться не могут.

Серебряный век сыграл огромную роль в освоении наследия Достоевского: многие из западных исследователей и сегодня называют именно этот временной пласт вершиной осмысления Достоевского в мировой культуре. Главная заслуга Серебряного века при этом – открытие в творчестве Достоевского глубокого религиозно-философского содержания и начало осмысления новаторской поэтики писателя.

На рубеже XIX–XX веков начинается мифологизация авторской личности Достоевского и его героев. Создается «миф Достоевского», основными

16 | составляющими которого становятся болезненность, преступность, мрачность. Достоевский рассматривается как предтеча «нового религиозного сознания». Многие русские религиозные философы и писатели Серебряного века так или иначе затрагивали проблемы творчества Достоевского. Автору «Братьев Карамазовых» посвятили свои научные работы В.С. Соловьев, В.В. Розанов, Д.С. Мережковский, Н. Булгаков, Вяч. И. Иванов, Н.А. Бердяев и мн. др.

Хорошо известно сложное, неоднозначное отношение Бунина к двум русским писателям-классикам: Н.В. Гоголю и Ф.М. Достоевскому. Возможно, это не в последнюю очередь объясняется совершенно другой, строго монологичной, отличной от них, природой его творческого метода. Бунин упрекал Достоевского за однообразие композиционных приемов, за то, что все описание всегда сосредоточено на слезно-мелодраматической картине душевного переживания героев, что Достоевский не дает «подлинную картину жизни». «Притяжением ненависти» называют отношение Бунина к Достоевскому некоторые исследователи [12: 3].

Писатель строгой и сдержанной творческой манеры, Бунин считал сюжеты Достоевского «гиперэмоциональными», персонажей – истеричными, поведение их – псевдосентиментальным и слезливо-мелодраматичным. Сам стиль Достоевского Бунин, виртуозно тонкий стилист, считал «небрежным и грубым» – в глазах Бунина этот был недостаток непростительный. Любопытно отметить, что Бунин одним из первых начал говорить об ориентации писателей-модернистов Серебряного века с их, по его мнению, наигранной театральностью («жизнетворчество», обращение к различного рода мистификациям, игровым ситуациям не только в творчестве, но и в жизни как одна из необходимых характеристик писателя Серебряного века) именно на творчество Достоевского, этого, в его понимании, «крестного отца» русского литературного модернизма.

Яростная полемика Бунина с модернистами (в частности, с символистами) – яркая страница литературы Серебряного века. При этом наиболее хорошо разработана проблема отношения Бунина к А.А. Блоку и В.Я. Брюсову [18: 421–438]; [6: 63–71]; [7: 132–140]; [8]; [20] и др.

Отметим при этом, что при всем неприятии Буниным модернизма сам он никогда не считал себя «чистым реалистом». «Лирический натурализм» его прозы позволяет говорить о синтетической природе бунинского творческого метода, о многогранности его художественного мира, и здесь любопытны наблюдения Л. Долгополова над природой бунинской образности, которую он справедливо называет мифологической, символической.

В современной ему литературе Бунин констатировал разрастание «фальши», мертвенное экспериментаторство и вычурную эстетику. Однако, всю свою сознательную творческую жизнь противостоя символистам и борясь с ними, в зрелый период своего творчества он нередко сближался с ними:

так, он нередко вступает и на «территорию Достоевского» – в частности, там, где описывает драматические человеческие отношения.

Выше всего ценящий в искусстве искренность, простоту, отсутствие наигранности и фальши, он, по свидетельству Г.В. Адамовича, «...был <...> наделен острейшим непогрешимым чувством фальши, чувством, заставлявшим его болезненно морщиться даже от монологов некоторых чеховских героинь. Всякая взвинченность, всякое чрезмерное нажимание педали было для него – и осталось до последних его дней – мучительно» [1: 45]. Характерно, что Адамович особо указывает при этом на «единственность» в этом плане Бунина: «По-видимому, единственный из своих сверстников и современников» [1: 45].

О.Н. Михайлов – наиболее авторитетный буниновед – в качестве основной черты характера Бунина указывал «редкое бесстрашие, независимость суждений». Сквозь призму этого «бесстрашия» он чрезвычайно точно сформулировал творческое кредо писателя: «Требую от искусства глубины жизненного содержания, естественности и простоты, он, не колеблясь, отвергает любые имена, коль скоро в их произведениях (как ему кажется) серьезная попытка осмыслить мир подменяется игрою в глубокомыслие, следованием моде, формалистическими ухищрениями» [15: 5].

Отсыл к творчеству Достоевского (этого, говоря словами Ю.М. Лотмана, бунинского «постоянного и мучительного собеседника») [Лотман-1993: 184] при обязательном компоненте полемики с ним – можно увидеть в таких произведениях Бунина, как повесть «Деревня» (1910), «Суходол» (1912), рассказы «Я все молчу» (1913), «Петлистые уши» (1916), «Дело корнета Елагина» (1925) и др.

Талант Бунина мог быть не только «красивым, как матовое серебро» (Горький), но и «жестоким»: это наглядно проявилось уже в его ранней прозе (повесть «Деревня») с ее описанием страшной жестокости человека. В рассказе «Петлистые уши» Бунин показывает Петербург как «центр зла и преступления», где, согласно исследователю петербургского текста В.Н. Топорову, страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, – иное царство, смерть» [22: 8].

Известно, что сам писатель был склонен недооценивать свой большой рассказ «Дело корнета Елагина» (его помета на полях рассказа, сделанная два месяца до смерти: «Вся эта история – очень противная история!»). Роберт Боуи, давший обстоятельный анализ рассказа [25: 112–122], а также являющийся автором статьи «Достоевский и “достоевщина” в произведениях и жизни Бунина», высказывает справедливое предположение: это могло объясняться тем, что писатель хорошо понимал: здесь он вновь вступает на «территорию Достоевского». Действительно, фабула произведения (типичная для Достоевского тема) [2: 38], в том, что все в жизни – «палка

о двух концах», что является излюбленным выражением Порфирия Петровича из «Преступления и наказания». И если, с одной стороны, «Дело корнета Елагина» отсылает к прозе Достоевского, то с другой, – это рассказ уже нового времени (1925), «пропущенный сквозь призму модернизма и сочинений Фрейда» [3: 706].

В «Окаянных днях» – также обращение к Достоевскому: Бунин цитирует не только «Бесов», но и «Дневник писателя». При этом он был склонен видеть именно в творчестве Достоевского зачатки русской национальной катастрофы. В этом плане любопытно обратиться к мемуарной прозе В.П. Катаева, который приводит эпизод своей беседы с Буниным о творчестве Достоевского. «“Легенда о великом инквизиторе”! – воскликнул Бунин с выражением гадливости и захохотал. – Вот откуда пошло все то, что случилось с Россией: декадентство, модернизм, революция, молодые люди, подобные вам, до мозга костей зараженные достоевщиной, – без пути в жизни, растерянные, душевно и физически искалеченные войной, не знающие, куда девать свои силы, способности, свои подчас недюжинные, даже громадные таланты... Ах, да что говорить! – Он с отчаянием махнул рукой» [9].

Между тем и в самой жизни Бунина было немало «достоевщины». Ю.М. Лотман подробно останавливается на характеристике двух рассказов, которые писатель устно поведал И.В. Одоевцевой в 1947 г. (о чем она указывает в своих мемуарах «На берегу Сены»), и передает обстоятельства, окружающие их повествование [14: 51].

Второй из них [16: 172–184], появился в ответ на ее просьбу рассказать о каком-нибудь совершенном им в детстве добром поступке. Писатель вспоминает о своей гимназической жизни в Ельце (здесь немало достоверных описаний), но затем выдумывает свой «добрый поступок»: рассказывает, как однажды зимой отдал свою шинель другому гимназисту, нуждавшемуся в теплой одежде. Он описывает волнения своих родителей в связи с этим поступком, слезы матери... А когда на глаза расчувствовавшейся Одоевцевой наворачиваются слезы, он вдруг признается, что жестоко подшутил над ней – т. е. его модель поведения в этот момент полностью совпадает с моделью поведения иных героев Достоевского.

Немало «достоевщины» было и в жизни их с В.Н. Муромцевой-Буниной семьи. С 1927 г. с ними проживала поэтесса Г.Н. Кузнецова (что, безусловно, осуждалось преобладающим большинством эмиграции), – последнее большое любовное увлечение писателя, – и сложные напряженные отношения внутри семьи с полускандальной атмосферой, с одной стороны, безусловно, отсылали к романам Достоевского, но с другой – к столь ненавидимому Буниным Серебряному веку с его многочисленными примерами «тройственного» семейного союза (например, отношения Д.С. Мережковского – З.Н. Гиппиус – В.В. Философова).

Атмосфера разрушительной любви, саморазрушения, в которой пребывают герои Достоевского, не миновала Бунина. После разрыва с возлюбленной он записывает: «Все боль, нежность. <...> Надо опомниться. <...> Собственно, уже два года болен душевно, – душевно больной» (7 июня 1936 г.). 11 августа 1935 г. Муромцева-Бунина запишет в дневнике: «Пребывание Гали в нашем доме было от лукавого» [24: 15].

При всех очевидных достоинствах работы Роберта Боуи невозможно, на наш взгляд, согласиться с некоторыми его выводами и наблюдениями, в первую очередь, с утверждением «он <Бунин> к концу жизни полностью утратил художественную чуткость» (в связи с намерением писателя опубликовать один из рассказов, устно переданных Одоевцевой) [3: 711]. Или – намек на душевную черствость писателя: «А в это время верная Вера Николаевна ходит по продуктовым магазинам, долго не возвращается, но он не замечает и этого: “Разве долго? А я и не заметил”» [3: 712].

Последнее свидетельство жертвенной любви В.Н. Муромцевой к мужу – эпизод, когда на шею покойного она повязывает подаренный ему (видимо, Кузнецовой) шарфик («“Я знаю, – сказала она, – ему было бы приятно, этот шарфик ему подарила...” – и она назвала женское имя...»***), Боуи трактует как месть Бунину «со стороны его долго страдавшей жены»: «Вера Николаевна внешне проявляет доброту, повязывая <...> шарфик вокруг шеи мужа, но подсознательно она, возможно, говорит: “На тебе! Это все, что тебе от нее осталось. Она бросила тебя, ее уже давно нет в твоей жизни, но я все еще здесь. Ты не ценил меня, ты превратил мою жизнь в страдание, но я осталась с тобой до горького конца”» [3: 713].

Всю свою жизнь Бунин продолжал перечитывать Достоевского, не переставая удивляться тому факту, что многие массы людей «подпадают под гипноз» писателя. Об этом говорит в своем «Грасском дневнике» Г.Н. Кузнецова, передавая бунинские слова о таких читателях, которые «не только не смеют сказать, что король голый, но даже и себе не смеют сознаться в этом» [13: 95]. Конечно, это было сказано в пылу полемического задора: Бунин хорошо понимал значение Достоевского.

В заключение отметим: проблема литературно-творческих связей – как переключки художественных миров писателей («сообщающихся миров») [5: 195], как диалога эстетических позиций – не принадлежит к числу хорошо разработанных – и это относится не только к творчеству Достоевского или Бунина. Зная многочисленные свидетельства неприязненного отношения автора «Темных аллей» к своему предшественнику – а это и «Грасский дневник» Г.Н. Кузнецовой (утверждение Бунина, что Достоевский «плохой писатель») [14: 51], и мемуарная проза В.П. Катаева («Ненавижу вашего Достоевского! – вдруг со страстью воскликнул он <Бунин>. – Омерзительный писатель со всеми своими

20 | нагромождениями, ужасающей неряшливостью какого-то нарочитого, противоестественного, выдуманного языка, которым никогда никто не говорил и не говорит, с назойливыми, утомительными повторениями, длиннотами, косноязычием... Он все время хватает вас за уши и тычет, тычет, тычет носом в эту невозможную, придуманную им мерзость, какую-то душевную блевотину. А кроме того, как это все манерно, надуманно, неестественно»), все же нужно помнить при этом, что именно Бунину принадлежит новаторская по своей сути мысль о еще одной составляющей мирового значения Достоевского: «Может быть, он первый в мире заговорил о потерянном поколении» [Катаев].

Литература

1. Адамович Г.В. Бунин// Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – СПб.: Logos, 1993. – С. 45–55.
2. Бабореко А. Бунин И.А.: Материалы для биографии. – М.: Художественная литература, 1967. – 303 с.
3. Боуи Р. Достоевский и достоевщина в произведениях и жизни Бунина // Бунин: pro et contra. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 700–714.
4. Елисеев Н.Л. Бунин и Достоевский // Там же. – С. 694–699.
5. Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Советская Россия, 1985. – 296 с.
6. Васильева И. Бунин о Блоке // Вопросы литературы. 1986. № 7. – С. 63–71.
7. Грякалова Н.Ю. А. Блок за чтением «Стихотворений» И. Бунина // Альманах библиофила. Вып. 25. – М.: Книга, 1989. – С. 132–140.
8. Дякина А.А. И. Бунин и А. Блок: Соотношение творческих индивидуальностей поэтов: Автореф. дис. кандидат филологических наук. – М., 1999. 16 с.
9. Катаев В. Трава забвенья. Алмазный мой венец. – URL: <https://www.livelib.ru/quote/475397-trava-zabvenya-valentin-kataev/> / дата обращения 15.07.2021.
10. Качков И.А., Ползунова Ю.С., Черноскутова Н.Д., Пращерук Н.В. «Переписанный» Достоевский: о хронотопе и цветовой символике рассказа И.А. Бунина «Петлистые уши» // Трижды юбилейный: Сб. статей. 2020. – С. 274–279.
11. Конюшенко Е.И. Ф. Достоевский в художественном сознании И. Бунина-читателя // Проблемы метода и жанра. Томск, 1991. Вып. 17. – С. 183–190.
12. Конюшенко Е.И. Литературные связи И.А. Бунина: Проблема творческого самоопределения. Автореф. дис. кандидат филологических наук. – М., 1994. – 16 с.

13. Кузнецова Г. Грасский дневник. Вашингтон: Victor Kamkin, 1967. – 95 с.
14. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 86 с.
15. «Лишь слову жизнь дана...»: Дневники 1881–1953 гг. Окаянные дни / Сост., вступ. ст. и примеч. О.Н. Михайлова. – М.: Сов. Россия, 1990. – 368 с.
16. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина: К проблеме «Бунин и Достоевский» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александрия, 1993. Т. 3. – С. 172–184.
17. Марченко Т.В. И.А. Бунин и Ф.И. Достоевский: из размышлений над поэтикой // Философские науки. 2020. № 63 (6). – С. 49–64.
18. Нинов А.А. Вступительная статья к переписке И.А. Бунина с Брюсовым (1895–1915) // Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. – М.: Наука, 1973. Кн. 1. – С. 421–438.
19. Сливицкая О.В. Рассказ И.А. Бунина «Петлистые уши» (Бунин и Достоевский) // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Калуга, 1971. Сб. 3. – С. 47–62.
20. Спивак Р.С. Русская философская лирика 1910-х годов (И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский): Автореф. дис. кандидат филологических наук. – Екатеринбург, 1992. – 16 с.
21. Станюта А.А. Достоевский в восприятии Бунина // Труды по русской и славянской филологии (литературоведение). Тарту, 1987 (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 781). – С. 74–80.
22. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.
23. Туниманов В.А. Бунин и Достоевский (по поводу рассказа И.А. Бунина «Петлистые уши» // Русская литература. 1992. № 3. – С. 55–73.
24. Устами Буниных: Дневники: В 3 т. Т. III. – Париж: Посев, 1977. – 368 с.
25. Bowie R. Bunin's Sardonic Lyricism // Russian Language Journal. 1979. Vol. 33. № 116. – P. 112–122.

T. K. Savchenko

BUNIN AND DOSTOEVSKY: PRO ET CONTRA

Abstract. The article studies Ivan Bunin's complex relationship with Fyodor Dostoevsky, his "eternal and troublesome interlocutor" (Yu. Lotman's expression), and his attitude to Dostoevsky's style, characters and subjects. Bunin was also the one who came up with a novel idea of Dostoevsky, adding a new dimension to his international significance: "He may have been the first to talk about a lost generation".

Keywords: Silver age of Russian literature; Ivan Bunin; Fyodor Dostoevsky; V. Muromtseva-Bunina; G. Kuznetsova.

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ НА УРОКЕ ЧТЕНИЯ

Аннотация. В статье представлен мультимедийный комплекс по обучению чтению художественной литературы «Достоевский на интерактивном уроке чтения», включающий интерактивный онлайн-урок чтения по рассказу Ф.М. Достоевского «Елка и свадьба» в версиях «Читателям» и «Учителям», аудио- и видеоресурсы к нему, мобильное приложение для использования вне цифровой среды и методические рекомендации для учителей и читателей.

Ключевые слова: Достоевский; урок чтения; художественный текст; цифровая среда; мультимедиа.

*Много есть на свете хороших книг,
но эти книги хороши только для тех людей, которые умеют их читать.*

Умение читать хорошие книги вовсе не равносильно знанию грамоты.

Д.И. Писарев

Нет сомнений в том, что произведения классиков русской литературы стоит читать вне зависимости от календарных дат, однако юбилей одного из самых известных русских писателей XIX века – золотого века русской литературы – заставляет снова присмотреться к тому, какое место занимает русская литература в преподавании русской словесности в России и за рубежом.

Творчество Ф.М. Достоевского в том или ином объеме изучается на занятиях по литературе. Прежде всего, это романы «великого пятикнижия»: «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1869), «Бесы» (1871), «Подорожник» (1875) и «Братья Карамазовы» (1878) – художественные произведения, которые рассматриваются с позиций теории и истории литературы, анализируются с помощью литературоведческого инструментария, осмысляются в категориях философии и психологии etc.

По мнению Ю.М. Лотмана, художественное произведение включает в себя различные составляющие: историю создания и прототипы героев, обстоятельства жизни автора, нашедшие в нем свое отражения, научные работы специалистов, переложения средствами других видов искусства (экранизации, театральные постановки, иллюстрации и т. п.), переводы на другие языки и др. [2]. Художественное произведение не имеет границ, постоянно пополняется новыми материалами: оно бесконечно!

И только один компонент художественного произведения – по Ю.М. Лотману, «основной компонент» – относительно автономен и неизменен, имеет начало и конец – это художественный текст. Как правило, художественный текст не присутствует на занятии по литературе, предполагается, что учащиеся знакомятся с ним самостоятельно тем способом, который кажется им оптимальным.

На уроках русского языка художественный текст используется постольку-поскольку: выборочно, фрагментами для лингвистического, лингвостилистического или иного вида языкового анализа, который соответствует учебным задачам курса русского языка. Таким образом, художественный текст великого литературного произведения на родном языке нередко остается для выпускника общеобразовательной школы Terra Incognita.

Здесь уместно вспомнить Дмитрия Ивановича Писарева, в середине XIX века написавшего актуальные и по сей день слова, вынесенные нами в эпиграф: «Умение читать хорошие книги вовсе не равносильно знанию грамоты» [3]. Умение «читать с пониманием» (термин Л.В. Щербы [5]) сложные тексты, а именно такими являются тексты произведений русских писателей-классиков, может быть сформировано у читателя либо благодаря постоянному внимательному – смысловому – самостоятельному чтению литературных текстов, либо в процессе целенаправленного обучения читательской деятельности под руководством учителя/преподавателя. Владение техникой чтения («грамотой», в терминологии Д.И. Писарева) является лишь первой ступенькой на этом пути.

Определенную помощь не очень опытным читателям и учителям-словесникам могут оказать открытые современные интерактивные ресурсы по обучению чтению художественной литературы – Уроки чтения Института Пушкина <https://ac.pushkininstitute.ru/course1.php>. Примером такого ресурса является мультимедийный комплекс по рассказу Ф.М. Достоевского «Елка и свадьба», созданный при финансовой поддержке фонда «Русский мир».



Рисунок 1. Фрагмент главной страницы проекта

Комплекс мультимедийных ресурсов представлен на специально разработанном для этого проекта сайте <https://pushkininstitute.ru/fmd>. На Главной странице сайта обращает на себя внимание изображение фигуры писателя, созданное по мотивам памятника Ф.М. Достоевскому работы скульптора С.Д. Меркурова, в 1936 году установленного у здания бывшей Мариинской больницы для бедных, где служил лекарем отец будущего писателя. Исползованная компьютерная технология позволяет как бы обойти вокруг памятника и рассмотреть скульптуру Достоевского со всех сторон, причем ракурс меняет не только внешность изображенного, но и как бы позволяет заглянуть в его внутренний мир: скульптору удалось изобразить одновременно и сгорбленного старого человека, утратившего волю к жизни, и мощного атлета, полного сил и готового к борьбе.

На сайте размещены панели ресурсов, составляющих мультимедийный комплекс, основным компонентом которого является собственно *интерактивный урок чтения* по рассказу Федора Михайловича Достоевского. «Елка и свадьба». С уроком чтения можно знакомиться как *онлайн* на стационарном или мобильном устройстве, так и, скачав мобильное приложение, заниматься *офлайн* в любом удобном месте, даже если там нет интернета.

Сценарий урока представляет собой *поликодовый текст*, в котором используется печатный текст, аудио и видео, а также зрительная наглядность (репродукции, фотографии и др.).



Рисунок 2. Сцена интерактивного урока чтения

Интерактивный урок чтения представлен в двух версиях «ЧИТАТЕЛЯМ» и «УЧИТЕЛЯМ». Первая – предусматривает последовательное знакомство с фрагментами текста, переход к новому заданию возможен только после правильного выполнения предыдущего (что позволяет контролировать тестовый формат заданий). Версия «Учителям» дает пользователю большую свободу в передвижениях по уроку, позволяя войти в любой фрагмент урока и выбрать в нем для просмотра любое задание.

Помимо версий урока чтения «ЧИТАТЕЛЯМ» и «УЧИТЕЛЯМ», мультимедийный комплекс по рассказу Ф.М. Достоевского включает дополнительные ресурсы (текст рассказа, представленный аудио- и видео-), Приложение к онлайн-уроку в формате PDF для продолжения работы вне цифровой среды, а также Мобильное приложение с офлайн-версиями урока чтения для читателей и учителей и дополнительными ресурсами. Мультимедийный комплекс снабжен Методическими рекомендациями для учителей и Советами читателям.

В дизайне панелей ресурсов на Главной странице сайта использованы фрагменты картины русского художника Ивана Владимировича Пукирева «Неравный брак», сюжет которой отчасти перекликается с изображением свадьбы в рассказе Ф.М. Достоевского (в Приложении к онлайн-уроку есть задание на сравнение живописной и словесной картин).



УРОКИ ЧТЕНИЯ В ИНСТИТУТЕ ПУШКИНА

Приложение к онлайн-уроку:
перечитываем рассказ Ф.М. Достоевского «Елка и свадьба»

▷ Посмотрите на репродукцию картины известного русского художника В.В. Пукирева «Неравный брак» (фрагмент), 1862 (ГТГ).



Можно ли использовать её как иллюстрацию к рассказу «Елка и свадьба»? Сопоставьте описание жениха и невесты в рассказе и их изображение на картине; найдите сходства и различия. Как вы думаете, можно ли найти на картине изображение ещё кого-то из героев рассказа?

Рисунок 3. Фрагмент Приложения в формате PDF

При создании сценария интерактивного урока чтения использовалась авторская методика обучения чтению художественной литературы [1], в рамках которой большое внимание уделяется *притекстовой работе*, иными словами, непосредственному восприятию художественного текста, так как обучение читательской деятельности (как любой другой) происходит только в процессе этой деятельности, а не является следствием объяснений, что и как нужно делать.

Для удобства читателя текст рассказа разделен на фрагменты, работа над фрагментами идет последовательно, для чего к каждому фрагменту предлагается от 1 до 6 заданий в *тестовом формате*, цель которых состоит не в «снятии» отдельных трудностей или комментировании текста, а в том, чтобы помочь неопытному читателю «увидеть» в тексте ключевые текстовые единицы, описывающие основные компоненты ситуации текста, идентифицировать значения незнакомых слов, установить смысловые приращения текстовых единиц и преобразовать в своем воображении словесные образы текста в читательские представления, а также установить между ними внутритекстовые связи и создать в своем воображении «проекцию текста» (термин Н.А. Рубакина [4]). Формулировки вопросов и заданий побуждают читателя к поиску ответа или решения, а при необходимости указывают ему возможный путь размышлений, подсказывая ту или иную когнитивную стратегию [1].

Специфика авторской методики обучения чтению художественной литературы и ориентация на довольно высокий уровень владения русским языком делает возможным использование интерактивного онлайн-урока по рассказу Ф.М. Достоевского на занятиях с иностранцами, изучающими русский язык (B2), и старшеклассниками-билингвами, что представляется весьма актуальным. Тем более, что в преподавании русского языка за рубежом как в русских зарубежных школах, так и других формах обучения (например, курсах при РЦНК) отмечается тенденция падения интереса старшеклассников (инофонов и билингвов) к изучению языка, что не в последнюю очередь связано с отсутствием качественных учебных материалов, соответствующих интересам, потребностям и возможностям этой аудитории (14+ B2).

Средством поддержания интереса и повышения мотивации к изучению русского языка может служить использование в учебном процессе сложных текстов и ориентация работы с ними на обучение/совершенствование чтения как понимания аутентичных (неадаптированных) текстов. В качестве такого материала могут быть использованы тексты произведений русских писателей, в том числе и Ф.М. Достоевского.

Литература

1. Кулибина Н.В. Методика обучения чтению художественной литературы/ Монография. 2-е изд. – М.: Флинта, 2021.
2. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Юрий Михайлович Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. (Культурный код).
3. Писарев Д.И. Литературная критика в трех томах. Том третий. Статьи 1865–1868. – Л.: Художественная литература, 1981.

4. Рубакин Н.А. Хрестоматия / авт.-сост. В.А. Бородина: М. Бородин. – М.: Русская школьная библиотечная ассоциация, 2014. – 424 с.
5. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – 186 с.

N.V. Kulibina

FYODOR MIKHAILOVICH DOSTOEVSKY AT A READING LESSON

Abstract. The report presents a multimedia complex for teaching reading fiction «Dostoevsky at an interactive reading lesson», including an interactive online reading lesson based on the story of F. M. Dostoevsky «The Christmas Tree and the Wedding» in the versions «To Readers» and «Teachers», additional resources for it, a mobile application for use outside the digital environment and Methodological recommendations for teachers and readers.

Keywords: Dostoevsky; reading lesson; artistic text; digital environment; multimedia.

**АКСИОЛОГИЯ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

КЕНОТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ БОГА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Аннотация. В данной статье предпринят анализ темы существования Бога в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Представлена кенотическая интерпретация Легенды о Великом Инквизиторе и сюжета о Кане Галилейской. Автор обозначает в статье проблему «раздвоения» религии как важнейшую в кенотической перспективе.

Ключевые слова: кенозис; Ф.М. Достоевский; Великий Инквизитор; Братья Карамазовы; смирение; слабое мышление.

Действие великих произведений Ф.М. Достоевского разворачивается в трансцендентальном поле человеческого сознания. Преодолевая эмпирическую определенность вещного мира, герои Ф. М. Достоевского обретают глубинное измерение через тревожное осознание своей уязвимости перед лицом последних, «проклятых» вопросов бытия. Один из таких вопросов, по признанию самого писателя, мучивший его в течение всей жизни и легший в основание последнего романа «Братья Карамазовы»[6: 13], – это вопрос о существовании Бога. Для Ф.М. Достоевского раскрытие глубинного измерения человеческого сознания тесно связано с вопрошанием о Боге, обнаружением таинственной тоски по Нему. Эта тоска находит различное выражение в характерах героев произведений Ф.М. Достоевского. В некоторых из них она разрешается обретением твердой и радостной веры, в других продуцирует болезненную двойственность, связанную с сочетанием жажды Бога и неспособности обрести веру, тоски по Богу и Его отвержения. Но в обоих случаях вопрос о человеке – это одновременно и вопрос о Боге, только разрешив последний можно понять всю глубину человеческой природы, всю ее тайну.

Решение этого вопроса в творчестве Ф.М. Достоевского не может быть признано однозначным или, тем более, лежащим на поверхности. Популярность и актуальность произведений писателя во всем мире связана с тем, что его персонажи многомерны, а темы многоплановы. Это позволяет Ф.М. Достоевскому возвышать читателя до определенного уровня восприятия предмета, но не навязывает ему однозначные и бескомпромиссные ответы.

В данной статье предлагается лишь одна из возможных интерпретаций решения вопроса о существовании Бога в творчестве писателя – кенотическая.

Кенозис – это специфически христианский термин, имеющий значение в контексте христианского учения о спасении. Кенозис означает «истощание» Бога как Его добровольное нисхождение в мир через воплощение и крестную смерть ради спасения людей. «Кенозис – это воплощение в его аспекте смирения и смерти» [5: 531]. Кенотическая интерпретация темы Бога в творчестве Ф.М. Достоевского выделяет смирение в качестве ключевой характеристики и Бога (Христа), и подлинно верующего человека (христианина). В романах писателя кенозис является основой художественного прорисовывания образов Христа и христиан в противовес страдающим гордыней героям-богоборцам. Это и старец Зосима, кланяющийся до земли будущим страданиям Дмитрия Карамазова, и его брат Маркел, испрашивающий прощения у всего живого и готовый всем служить, и, наконец, грандиозный образ Христа, сошедшего на землю и отвечающего на рассуждения и обвинения Великого Инквизитора смиренным молчанием и благословляющим поцелуем. В этой видимой «слабости» смирения содержится мощная преобразующая сила [11: 38], способная возвысить и, в конечном итоге, спасти и полный противоречий и страданий мир в целом, и мятущуюся душу человека в частности. Животворящая сила смирения, в конце концов, и является подлинным свидетельством существования Бога, возлюбившего людей до Своего крайнего истощания, до Своей собственной смерти. Это свидетельство не *доказывает* существование Бога в логическом смысле, однако, оно *убеждает* в этом существовании тоскующих по Богу людей [8: 202]. Христос и христиане – это *убедительное* «чудо истории» [8: 186].

Кенотическая сила христианского смирения раскрывается Ф.М. Достоевским не только через противопоставление надменной гордости бунтующих против Бога, отвергающих Его героев, но и через более тонкое и сложное противоречие между смирением и гордыней внутри самого исторического христианства. Эта проблема с особой остротой воплощается в знаменитой Легенде о Великом Инквизиторе, которая составляет, по меткому выражению Василия Розанова, «душу» всего романа «Братья Карамазовы» [6: 13]. Эта поэма, повествующая о неприятии Христа Его же церковью, имеет универсальное значение. В ней, по словам Николая Бердяева, представлена «целая философия истории и сокрыты глубочайшие пророчества о судьбе человечества» [1: 59].

Христа, вновь возвращающегося на землю «в образе раба», с большим волнением и радостью встречают простые люди, узнавая Его без разъяснений и «доказательств»: «Это Он, это Сам Он, – повторяют все» [3: 269]. Однако Великий Инквизитор не рад встрече со Христом. Он и его единомышленники привыкли использовать имя Христа для реализации собственного плана

«спасения людей», в сущности противоположного божественному. Опека над человеком, сопряженная с насилием и откровенным презрением к нему; опора на чудо, тайну и авторитет, дающая абсолютную власть над людьми, и бесконечное самодовольство составляют сам дух Великого Инквизитора, который имеет средневековое облачение, но исторически превосходит его, воплощаясь в каждой идеологии, презирующей свободу человека и любовь Бога. К таким идеологиям можно отнести не только воинственный атеизм, но и религиозный клерикализм, представляющий Бога, по выражению знаменитого британского философа религии Энтони Флю, в качестве восточного деспота, такого «всемогущего и вечного Саддама Хуссейна» [10: 77]. Этот деспот, подавляющий волю человека, не испытывает к нему ни уважения, ни любви.

Такое болезненное раздвоение внутри самой религии, блестяще представленное в романе Ф.М. Достоевского еще в XIX столетии, в XXI веке легло в основу одной из самых ярких дискуссий о природе религии между двумя знаменитыми философами постмодерна – Джанни Ваттимо и Ричардом Рорти. Проводя фундаментальное различие между «сильным» мышлением, претендующим на раскрытие последней структуры бытия, и «слабым» мышлением, избегающим насилия метанаррации, оба философа применяют это различие и к истории философии, и к истории религии. В истории философии опасность «сильного» мышления была осознана и преодолена в связи с эрозией метафизики в философии постмодерна. Однако в истории религии «сильное мышление» воплощается не в теории, но в давлении церковного института, оказывающего удушающее воздействие на свободное (в этой терминологии «слабое») религиозное чувство. Работа по высвобождению религиозного опыта из-под власти клерикализма осознается философами как одна из важнейших задач современного общества, призванного выработать новое, в сущности кенотическое, восприятие Бога не как деспота, вынуждающего признать Свою правоту под угрозой жестокой расправы, а как Спасителя, пожелавшего стать Другом, а не Господином, для своих последователей (Ин. 15:14). Р. Рорти и Дж. Ваттимо находят опору для такого религиозного опыта по ту сторону репрессивных религиозных институций в кенотической любви, описанной в 13 главе 1 послания к Коринфянам. При таком понимании религиозного опыта история человечества перестает восприниматься как единое целое, стремящееся к высшей справедливости «любой ценой»: «нет никакой великой драмы, которая должна развернуться, а есть только надежда, что любовь может победить» [7: 116].

Возвращаясь к поэме Ф.М. Достоевского нужно отметить, что Великий Инквизитор как раз и воспринимает историю как драму, в которой Христос «ошибся», переоценив человека и возложив на него неподъемный груз свободы, «ибо ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества

32 | невыносимее свободы!» [3: 273]. Великий Инквизитор берет на себя бремя «исправления» божественного замысла, что приводит его к осуществлению ужасающей пародии на христианство. Как контрастирует этот образ с теми христианами Севильи, которые узнают Христа и в простоте своего сердца обращают к Нему свои надежды! Вся грандиозная картина исторической драмы меркнет перед горем матери, потерявшей свою дочь: «Если это Ты, то воскреси дитя мое!» [3: 269]. Так в живом опыте веры, надежды и любви свершается настоящая встреча со Христом, обличающая суетность всех грандиозных построений возмнивших себя мудрецами гордецов.

Однако всякая искренность исчезает среди людей при первом появлении Великого Инквизитора. Христос остается с ним один на один, также как в Евангельском повествовании Он остался один на один с Пилатом, покинутый всеми Своими друзьями и последователями. На пространные объяснения Своего врага Ему совершенно нечего ответить. Это молчание, с одной стороны, возвышает Его над противником и значит больше, чем слова [9: 87], но, с другой стороны, оно озадачивает читателя. Великий Инквизитор обвиняет Христа в том, что Его спасение недоступно большинству людей, для которых свобода является неподъемной ношей. Он обвиняет Христа в ошибке относительно понимания подлинной человеческой природы. По сути, он обвиняет Христа в нереалистичности, отвлеченности, идеальности. И Иисусу нечего ответить на это обвинение, кроме поцелуя, трактовка которого в высшей степени затруднительна?

Знаменитый католический богослов Романо Гуардини признается в том, что образ Христа в Легенде о Великом Инквизиторе вызвал в нем смущение [2: 131]. От первого сильного впечатления, которое производит этот образ, читатель-христианин вынужденно, с точки зрения Р. Гуардини, переходит к недоумению, а затем и к отчаянию [2: 135]. Единственное, что может помочь читателю преодолеть смущение, – это осознание того факта, что автором поэмы в романе выступает Иван Карамазов, человек, который сам в Спасителя не верует и стремится посредством данной легенды убедить брата Алексея в своей собственной правоте, поставить его на свою «точку».

С помощью Р. Гуардини мы можем последовать за Ф.М. Достоевским на новую глубину раскрытия вопроса о Боге, не отказываясь при этом и от прежней трактовки. Легенда о Великом Инквизиторе обладает чрезвычайно важным содержанием и образ Христа в ней по-евангельски узнаваем, иначе эта поэма не производила бы такого мощного впечатления на читателей романа. Однако по замыслу ее автора (Ивана Карамазова) она должна, захватив читателя своей достоверностью, обернуть его мнение, в конечном счете против христианства. Гуардини совершенно справедливо напоминает, что, характеризуя Ивана как способного молодого человека и даже как талантливое сочинителя, Ф.М. Достоевский упоминает о небольшом, но

важном эпизоде в его биографии. Иван опубликовал в одной из небольших газет «странную статью» о церковном суде, которая была положительно воспринята церковниками. Они сочли автора «за своего». «В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка» [2: 141].

Эта небольшая деталь из биографии Ивана является в действительности ключом к пониманию поэмы. Иван в беседе с Алешей сначала воспроизводит во всех красках и деталях детские страдания, не позволяющие ему смириться с Божьим миром, а затем в легенде создает совершенно определенный образ Христа – образ идеалиста, оторванного от реальности. Смиренного, но, в полном соответствии с ницшеанской трактовкой христианских добродетелей, слабого в своем смирении. Кенотическая сила смирения, его преображающая мощь совершенно отсутствуют в легенде. Создавая узнаваемый образ Христа, Иван при этом подменяет Его суть и предлагает ложную дилемму – принять Христа и игнорировать полный страданий и несправедливости мир, или быть реалистом и отвергнуть Бога, «вернуть билет». Иначе говоря, легенда иллюстрирует убеждение Ивана в том, что христианство не является реалистичным, оно идеалистично.

Однако христианство, по убеждению Р. Гуардини, совсем не идеалистично: «ставить знак равенства между «христианским» и идеально христианским, отвергать ступенчатость, постепенность, несовершенство – значит, в сущности, бунтовать против Бога, олицетворяющего Любовь и Смирение или, в нашем контексте, действительность» [2: 132]. Именно любовь и смирение позволяют человеку быть свободным без того «экстремального» надрыва, от тяжести которого Великий Инквизитор стремится уберечь человечество. Это свобода радостной встречи с Богом, а не свобода идеалистического подвига. И в этом смысле христианство существует для всех, а не только для избранных. Не случайно подлинным выражением царства Божиего становится в романе «Братья Карамазовы» не отшельнический подвиг и не моральное совершенство, а брак в Кане Галилейской. Используя евангельский сюжет о посещении Иисусом брака и претворении воды в вино, Ф.М. Достоевский развивает его, представляя брачное торжество настоящим пиршеством в Божьем царстве, где Алексей встречает умершего старца Зосиму: «– А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его? – Боюсь, не смею глядеть, – прошептал Алеша. – Не бойся Его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился...» [4: 42].

Литература

1. Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского / Н. Бердяев. – М.: Т8RUGRAM, 2018.
2. Гуардини Р. Человек и вера. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1994.

3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Роман в 4-х частях с эпилогом. Части третья и четвертая. – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1984.
4. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Роман в 4-х частях с эпилогом. Части первая и вторая. – Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1984.
5. Лосский В. Боговидение. – М.: АСТ, 2003.
6. Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях / Под общ. ред. А. Н. Николукина. – М.: Республика, 1996.
7. Рорти Р. Антиклерикализм и атеизм // Логос. 2008. № 4 (67). – С. 111–119.
8. Эриксон Я. «Кто-то посетил мою душу»: духовный путь Достоевского. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2010.
9. BerckenWil. Christian Fiction and Religious Realism in the Novels of Dostoevsky. – Anthem Press, 2011.
10. Flew A. My “conversion” // Think. 2005. No. 4. – P. 75–84.
11. Ziolkowski M. Dostoevsky and the kenotic tradition / Dostoevsky and the Christian tradition / edited by George Pattison and Diane Thompson. – Cambridge University Press, 2001.

E.B. Khitruk

**THE KENOTIC INTERPRETATION OF THE THEME OF GOD
IN F. DOSTOEVSKY'S NOVEL “THE BROTHERS KARAMAZOV”**

Abstract. This article is dedicated the theme of the existence of God in the novel by F.M. Dostoevsky's "The Brothers Karamazov". A kenotic interpretation of the Legend of the Grand Inquisitor and the story of Cana of Galilee is presented. The author designates in the article the problem of “bifurcation” of religion as the most important in the kenotic perspective.

Keywords: kenosis; F.M. Dostoevsky; Grand Inquisitor; Brothers Karamazov; humility; weak thinking.

«ВИХРЕВАЯ» АНТРОПОЛОГИЯ И ХРИСТИАНСКАЯ АКСИОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье проведен анализ художественных, религиозных и метафизических идей Ф.М. Достоевского в антропологической оптике. Обоснован персоналистический характер вопросов, разрешаемых в «вихревой» антропологии Ф.М. Достоевского, прослежены ее взаимосвязи с христианской аксиологией и экзистенциальной психологией.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; «вихревая» антропология; христианская аксиология; личность; ценность; предельный вопрос; форма.

Федор Михайлович Достоевский – великий реалист, мыслитель, метафизик, писатель и прогностик [2; 4]. Огненные вихри его идей уже двести лет будоражат мировое сознание. И.Ф. Анненский показал, что восприятие его произведений удастся не всем в силу создаваемой в них художественной атмосферы, в которой, как в грозовом небе, сверкают молнии идей. Такая атмосфера оказывает сильное духовное давление на читателя, что выдерживает не каждый [2]. Словно раскрывая эту мысль, Бердяев пишет о том, что «глубокое чтение Достоевского есть всегда событие в жизни, оно обжигает, и душа получает новое огненное крещение. Человек, приобщившийся к миру Достоевского, становится новым человеком, ему раскрываются иные измерения бытия» [4: 390]. Приобщение устанавливает «онтологическую связь лиц, создаваемую любовью. Всякая любовь к какой угодно ценности есть включение ее в состав нашего бытия...» [13: 211]. В этом приобщении чувствуются вихри авторских идей, увлекающих в себя живого человека, в котором они совершают новые антропологические открытия. Обращаясь к этим открытиям, постоянно открываешь себя и в себе. Поэтому Н.А. Бердяев писал, что «вихревая антропология» [4: 339] Достоевского представляет «русское слово о всечеловеческом» [там же: 386]. С этим согласен В.А. Подорога: в произведениях Достоевского иностранные читатели находят все, включая самих себя [17]. Им открываются бездны, в которые он заглядывал, всматриваясь в человека и исследуя человеческое, что во многом было по-

черпнуто «во всеобъемлющем гении» А.С. Пушкина [4: 495]. Преподобный Иустин писал, что Достоевский видел человека и все человечество «мерой Христовой» [10: 306], что позволяет говорить об особой антропологической оптике, связанной с религиозными идеями и принципами теодицеи.

Г.С. Померанц объяснял «вихревое движение» Достоевского [4: 397] постановкой открытых бездне метафизических вопросов, развитие которых напоминает круговое движение, вращение и закручивание идей о наиболее значимых для человека явлениях и предельных основах существования [18]. Каждый из нас отвечает на эти экзистенциальные вопросы самостоятельно и всем своим существом, что требует личной ответственности [5]. Поэтому предлагаемые авторские ответы Померанц сравнивает с подвижными поплатками, не перекрывающими течения в его космическом ритме [18]. Здесь вопрос важнее ответа: «От вопроса невозможно уйти. Вопрос меняет свои облики, но не исчезает, он возникает снова и снова на самых разных уровнях человеческого существования, в самых неожиданных поворотах ума, в самых фантастических характерах» [18: 377]. Обратим внимание, как ставится такой вопрос: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп... видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» [7: 386]. В этом вопросе кругами расходятся клубы пара, раскрывающие экзистенцию в истории и культуре, взятую в ее предельных моментах и напряжениях. Вопрос разворачивается из извечной ситуации, всегда новой и всегда неизвестной, но узнаваемой и знакомой; он ставится и часто дополняется серией рядоположенных вопросов, создающих мыслительный разброс и идейный каскад, волнующих и «взрывающих» душу изнутри. В этом «Достоевский – пневматолог, его «психология» всегда углубляется до жизни духа, а не души, до встречи с Богом и дьяволом» [4: 522], а эта встреча не может быть социально опрятной, вечно удовлетворяющей человеческие пожелания, приносящей удовольствие и наслаждения, не может быть без личных страданий и личной боли. С.А. Левицкий и Н.А. Бердяев верно утверждали, что Ф.М. Достоевский персоналист, а не индивидуалист [4: 11].

Н.О. Лосский показал абсолютную ценность личности в аксиологии Достоевского, ее взаимосвязанность с христианскими ценностями добра, красоты и любви. Эта аксиологическая взаимосвязь переходит в онтологическую связанность людей друг с другом, когда речь идет об истинно христианском восприятии личностей друг друга [13]. В этом А.А. Ухтомский усматривал доминанту «на лицо другого», показывая переход от Двойника к Собеседнику [21: 429]. С.А. Левицкий убедительно прояснил взаимо-

связь философии всеединства В.С. Соловьева с метафизическими идеями Ф.М. Достоевского, особенности их личной встречи и духовных бесед [12]. Достоевский был постоянным слушателем лекций о богочеловечестве, и, конечно, его взаимосвязи с Соловьевым образуют сложную систему и представляют «организм идей» [20: 86]. А.А. Ухтомский писал, что «с того момента, когда однажды откроется человеку, что значит, что есть вне его равноценное ему лицо человека, он сам начнет преображаться в человека!» [21: 357]. Этот интереснейший физиологический и психологический принцип человеческого развития был принят Достоевским в его антропологии. Для Соловьева это идея духовного преодоления природного эгоизма в христианской любви [20]. Экзистенциальная психология подтверждает данный принцип, показывая, что только в другом человек обретает себя [15]. В.Л. Меркуловым рассмотрены многосторонние – жизненные, образные, эмоциональные, ценностные, идейные – влияния художественной прозы Ф.М. Достоевского на духовные и научные искания А.А. Ухтомского, выявлено, что именно в ней найдены контуры «закона доминанты, закона заслуженного собеседника, закона милосердия» [14: 175]. Описывая черты художественного идеала Достоевского: искание в последних людях возвышенных чувств, значение любви в возвышении человека и придании ему жизненной цели, искренность в словах и поступках, – Анненский утверждал воспитательное значение его текстов в отношении веры в человека. По этой причине преступление и личность, его совершившая, не только разделены, но и противопологаются [2]. В этом есть переход Достоевского от дьяволодицеи к теодицеи [10].

З. Фрейд писал, что Достоевский был моралистом [22], но в психоанализе любое оправдание человека религиозными средствами, построение жизненного движения по примеру заповедей, догм и добродетелей может рассматриваться как морализаторство. Анненский точно сказал, что Федор Михайлович был против разделения религии и морали [2], в чем открываются христианские основания его аксиологии. Как точно доказывал В.В. Зеньковский, описывая основы христианской антропологии, именно в православии «мы больше чем «веруем» в реальность и действенность образа Божия в человеке – мы воспринимаем ее...» [9: 477], поэтому «человек всегда и во всем духовен, только духовность может иметь разные формы и в иерархическом смысле может занимать не одно и то же место в жизни человека» [там же: 478]. В этом смысле «вихревая антропология» Достоевского [4: 339] глубоко христианская, православная, раскрывающая Божий образ в человеке, ставя религиозные вопросы и связанная с мистическими проблемами. Уникальность его религиозных воззрений основывается на мирозозерцании, преодолевающим собственно художественный мир: «Нельзя жить, не решив вопроса о Боге и дьяволе, о бессмертии, о свободе, о зле, о судьбе человека и человечества. Это не роскошь, это – насущное. Если нет бессмертия, то не стоит жить» [там

же: 522]. Это радикальная постановка христианских вопросов. Пользуясь примерами из художественных текстов Достоевского, И. Волгин поясняет, что он не ортодоксальный христианский писатель, православный, но не церковный и не конфессиональный мыслитель, а «явление сверхконфессиональное» [6: 662]. Достоевский представляется Бердяевым как антрополог, ставящий антропологические опыты и эксперименты, используя написание художественной литературы как метод исследовательской работы [4].

Ценности в мире Достоевского сжимаются и сталкиваются во взаимодействии персонажей, в их жизненных линиях, эмоциональных сопряжениях и расхождениях, событийных сближениях и разбросах. И.Ф. Анненский анализирует поведение художественных персонажей из его произведений, показывая их мощнейшую смысловую динамику, реализм и христианское значение, связанное с преодолением страха перед жизнью. Герои предстоят в борьбе не со страхом смерти, а со страхом жизни [2], с различными формами небытия, в том числе небытия собой и другим. Е. Дюринг замечательно доказал, что формы небытия связываются с утратой ценности жизни [8]. Обращаясь к страху жизни, Федор Михайлович шел дальше, показывая невозможность бесцельной и бессмысленной жизни человека как греховной и пустой, их немислимость в формах бытия, потому превращающегося в избывание. Герои Достоевского напоминают мифических и библейских персонажей, оказывающих влияние при первом их припоминании. Ф.М. Достоевский – культурный мастер творческого синтеза героизма с любовью к ближнему, и в этой позиции ощущается цельность и двойственность каждого художественного персонажа [1]. Уникальную культурную тему двойничества в книгах Достоевского интересно развивал О. Ранк в психоаналитическом подходе, показывая сложные взаимосвязи данного феномена с искусством [19]. Федор Михайлович ответственно и свободно отвечал «да» своей жизни [5], и в таком ответе реализуются ценности. Преодоление страха жизни его героями происходит путем раскрытия глубин и высот переживаний и ценностей бытия человеком, вихри движения к антропологической форме.

В.А. Подорога полагал, что мышление Федора Михайловича связано с волей к пластичной, пустой или постоянно опустошаемой форме, к которой он тяготел на протяжении всей жизни [17]. В экзистенциальном подходе воля к форме связана с понятием «страсти к форме» [15], основанной на появлении границ и чувствительности личности к их существованию. Форма – это ограничение. Границы возникают из ценностей, задающих жизненные планы и измерения бытия, что в свою очередь порождает этику человеческих взаимоотношений. «Форма вносит меру, она сдерживает, ставит границы, укрепляет в середине» [4: 388]. Страсть к ней означает переживания, противоречия и стремление найти, обрести и придавать смысл жизни в ситуации неопределенности и изменчивости. Р. Мэй обоснованно полагал, что эта

страсть является основанием приобретения человеком жизненного опыта [15]. Нарушения вовлечения бытия в систему отношений могут приводить к психологическим проблемам в усвоении опыта и развитии личности [16]. Ужас гештальта в том, что его высшее достижение – в завершенности. Незавершенное действие не всегда означает незавершенный гештальт опыта. Поэтому страсть к форме здесь иссякает не в силу внешних или внутренних препятствий, а в силу избираемого способа работы с опытом, качества ценностей, задающих границы формы, и наличия воли к ней. Воля к антропологической форме есть «воля к культуре» [3: 162]. Следовательно, в персонализме Федора Михайловича обнаруживается воля к антропологической форме, заданной христианской аксиологией и мистикой.

Можно говорить о вихревом преодолении героями Достоевского личных границ в раскрытии важнейших проблем существования человека в христианской антропологии. В данном контексте на мировой выставке работ Третьяковской галереи никого не удивило соседство известного портрета Ф.М. Достоевского (1872), выполненного В. Петровым, с легендарной картиной И. Крамского «Христос в пустыне» (1872).

Литература

1. Адлер А. Индивидуальная психология. – СПб., 2017. – 256 с.
2. Анненский И.Ф. Избранное. – М., 1987. – 592 с.
3. Бердяев Н.А. Смысл истории. – М., 1990. – 176 с.
4. Бердяев Н.А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. – М., 2007. – 668 с.
5. Валуев О.С. Ответственность как экзистенциальная основа культурной практики отвечания жизни «да» // V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. уч. памяти М.Ю. Кондратьева «Социальная психология: вопросы теории и практики», 12–13 мая 2020 г.: материалы. – М., 2020. – С. 107–110.
6. Волгин И. Ничей современник. Четыре круга Достоевского. – М., 2019. – 736 с.
7. Достоевский Ф.М. Идиот. Роман в четырех частях. – М., 1976. – 582 с.
8. Дюринг Е. Ценность жизни. Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. – М., 2010. – 320 с.
9. Зеньковский В.В. Собрание сочинений. Т. 4: Христианская философия. Сост. О.Т. Ермишина. – М., 2011. – 536 с.
10. Иустин (Попович), преп. Философия и религия Ф.М. Достоевского. – Минск, 2007. – 312 с.
11. Левицкий С.А. Очерки по истории русской философии. – М., 1996. – 496 с.
12. Левицкий С.А. Свобода и ответственность: «Основы органического мировоззрения» и статьи о солидаризме. – М., 2003. – 464 с.

13. Лосский Н. Достоевский и его христианское миропонимание. – Нью-Йорк, 1953. – 408 с.
14. Меркулов В.Л. О влиянии Ф.М. Достоевского на творческие искания А. А. Ухтомского // Художественное и научное творчество. Под ред. Б.С. Мейлаха. – Ленинград, 1972. – С. 170–178.
15. Мэй Р. Мужество творить. – СПб., 2020. – 160 с.
16. Перлз Ф. Теория гештальт-терапии. Пер. с англ. А. Корнева, В. Петренко. – М., 2010. – 320 с.
17. Подорога В.А. Рождение двойника. План и время в литературе Ф. Достоевского. – М., 2019. – 418 с.
18. Померанц Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. – М., 1990. – 384 с.
19. Ранк О. Двойник. Пер. с нем. Е. Палесской. – СПб., 2017. – 196 с.
20. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. – М., 2006. – 250 с.
21. Ухтомский А.А. Доминанта. – СПб., 2019. – 512 с.
22. Фрейд З. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. Пер. с нем. Р. Додельцева, М. Попов. – СПб., 2012. – 224 с.

O.S. Valuev

THE "VORTEX" ANTHROPOLOGY AND THE CHRISTIAN AXIOLOGY OF F.M. DOSTOEVSKY

Abstract. The artistic, religious and metaphysical ideas of F.M. Dostoevsky are analyzed in anthropological optics. The personalistic nature of the ultimate questions resolved in the Dostoevsky's "vortex" anthropology is scientifically justified. The interrelations of "vortex" anthropology with Christian axiology and existential psychology are traced.

Keywords: F.M. Dostoevsky; "vortex" anthropology; Christian axiology; personality; value; ultimate question; form.

АПОЛОГИЯ СМИРЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена основному направлению творчества русского писателя Федора Михайловича Достоевского, актуальному и для настоящего времени. В работе рассматривается возможность нахождения некоторого общего направления теологического поиска в творениях Достоевского, являющегося определением первой заповеди блаженств в Евангелии от Матфея – «Блаженство нищеты духа». Приведены примеры из произведений Ф.М. Достоевского о роли смирения в жизни героев, осмыслиется представление о свободном выборе личности.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; смирение; христианская вера; ревность; теплохладность; благочестие; богословие; русская философия; идея жертвенности; личность; свободный выбор.

Блажени нищие духом, яко тех есть царство небесное...

Мф.: 5, 3.

Главным направлением творчества Федора Михайловича Достоевского – был призыв к людям о евангельской правде, апология православия. В его время большинство людей еще абсолютно искренне веровали во Христа и в православную церковь. Но были уже и такие люди, кто не мог веровать, появился скептицизм в обществе. В новом поколении молодежи появилась идея гуманизма, вызывавшая «брожение умов». Мысли рано ушедшего из жизни Белинского не были забыты и утрачены с его смертью. То «делание для возрождения русского общества», которое привело Федора Михайловича на каторгу, оказалось настолько ошибочным в своей основе и трагичным по своим возможным последствиям – что было осознано писателем в эти трагичные суровые четыре года. И в продолжении дальнейшей жизни, словно в ответ против этого «ошибочного выбора» своей деятельности Достоевский и предлагает впоследствии свои новые произведения, в которых светит одна истина и одна идеальная личность – Иисус Христос. Просто после некоторой метанойи, произошедшей с ним, основополагающими христианскими ценностями ему хотелось поделиться со всеми, кто верил и не верил, особенно с теми сомневающимися, кого «Бог мучает». Основным идеалом для Федора Михайловича на пути жизни выступает смиренномудрие, стяжание не просто мудрости, но достижение смирения, нищеты духа, духовности, как указано

42 | в первой заповеди блаженства: «блажени нищие духом, яко тех есть царство небесное» (Евангелие Мф.: 5, 3.).

Необходимо жить по закону любви, считал Достоевский, именно этот мотив стал отправным пунктом написания фантастического рассказа «Сон смешного человека». В этом рассказе «смешной» человек, а по сути человек не от мира сего, становится участником удивительного события, ему даруется видение – краткой истории всего Земного пути человечества. Причем даруется в залог будущего его действия на Земле, в залог жизни во Имя. Интересно, что в удивительно сжатой форме повествования, в этом рассказе объясняются все искажения и неправоты современной цивилизации, мира, лишённого Бога, где никто уже не может определить направление пути. Появляется как бы пустота, зазор, для проповеди, для человека, который может указать этот путь... Но «смешной человек» принимаемый за юродивого просыпается. Совершенно интересная параллель с этим рассказом, появляется в последнем романе Федора Михайловича «Братья Карамазовы». Это тот момент, где будущий старец Зосима встречает тайного посетителя, так вот из уст этого посетителя и звучат слова о необходимости такой именно проповеди в мире: «...Но до тех пор надо все-таки знамя беречь и нет-нет, а хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести душу из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого. Это чтобы не умирала высокая мысль...» [1: 270].

Как нам кажется одной из отправных точек, появления нового характерного мотива в творчестве писателя, становится момент, когда в картинной галерее г. Базеля он встретил полотно Ганса Гольбейна младшего – «Христос во гробе». Это картина безусловно является – одной из основополагающих точек, в которых собраны идеи романа «Идиот». Главная задача писателя – объяснить существо прекрасного образа Христа – совершенство его жертвенной любви к человечеству. Человек весь фальшь и слова нет ни одного верного у него. Как сказал псалмопевец: «всяк человек ложь...». И, тем не менее, в этом запутанном мире трагедии, обмана, неправды жизни – существует, положительно есть образ Истины, можно уверенно, зная это, жить с надеждой на лучшее, на «трансцендентный прорыв» к Царствию Небесному», хотя бы уже и после смерти. Так веровал Достоевский и вкладывал в уста своих «положительных» героев горячую проповедь верующей души. Так, например, произносит свою «Исповедь чаемого упования о встрече со Христом» Семен Захарович Мармеладов (отец Сони из «Преступления и наказания») искренно веруя в эту встречу, при этом он проговаривает «азбучную» истину о необходимости нищеты духа, первую заповедь блаженств, в словах о смирении каждого человека, считающего себя недостойным встречи со Христом.

По мысли Федора Михайловича Достоевского, человеком в полноте стать трудно, прежде всего, надо «выделаться в человека». Общество, состоя-

щее из людей, которые имеют стремление к совершенству, вполне может выработаться в совершенное общество. Так возникает образ христианского утопизма в произведениях Достоевского. «...Возлюбить человека, как самого себя по заповеди Христовой, – невозможно», – так пишет Федор Михайлович в записной книжке 1863 года, после потери близкого человека, первой жены своей Марии Дмитриевны, и там же чуть позже он проясняет основную задачу жизни человека возможно достигшего полноты развития своей личности на Земле: «...высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтобы человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что 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. И это величайшее счастье...» [3: 173].

И если в первых своих произведениях, после обретения писателем свободы, после каторги, он говорит лишь скромными намеками на евангельские истины, то в завершающем жизненный путь произведении «Братья Карамазовы» эти слова звучат – полновесной яркой проповедью из уст старца Зосимы и других героев. Так в книге шестой «Братьев Карамазовых», озаглавленной Русский инок, части третьей «Из бесед и поучений старца Зосимы» слово «смирение» встречается множество раз: «сколь много в монашестве смиренных и кротких»; «гордую волю мою смиряю и бичую послушанием...»; «из народа спасение выйдет, из веры и смирения его»; «и сбилось бы, если бы не обетование Христово, что ради кротких и смиренных сократится дело сие». Одно из самых главных утверждений в этом романе – «смиренная любовь ко всему творению Божию».

Преподобный Иустин Попович в своих исследованиях творчества Достоевского указывал на два важнейшие вопросы, которые являлись основополагающими для творческого поиска писателя: вопрос – есть ли Бог? и вопрос – есть ли бессмертие? Но на наш взгляд, Федор Михайлович также указывает человеку тот путь, по которому следует идти, зная истину о существовании Бога и Бессмертия, таким путем и является путь христианского смирения. Как пишет преподобный Иустин Попович: «Достоевский утверждает, что все тайны личности, самоусовершенствования и пути к нему открыты Православием и его дисциплиной самоусовершенствования» [4: 180].

Для чего Федор Михайлович так часто говорит о христианском идеале человека? Для того, чтобы возвысить человека до его совершенства, добиться его восполнения в духе Христовом, достичь полноты личности. Уже несколько десятилетий спустя русский философ Лев Платонович Карсавин возведет диалектический принцип раздвоения человеческой личности, описанный Достоевским, в основу своего философского учения и скажет: «...Человек даже не может всецело стать богом, если не сделает своею и собою Его

44 | Благости, т. е. если и себя Ему не захочет отдать и не отдаст. Таким образом, отдача себя Богу является необходимым условием для полноты приятия Бога, как и обратно» [2: 549].

Федор Михайлович Достоевский в своих произведениях является апологом православия, определяет смысл жизни человека с позиций православной церкви и верит в Церковь, как во всемирное объединение людей во имя Христово. Истинной задачей жизни можно признать по произведениям Федора Михайловича Достоевского – необходимость смиренного несения собственного креста, данного Богом. Так разрешается загадка теодицеи Достоевского. И вот какова встает следующая задача – познание Воли Божией о самом себе.

Так как, при жизни писателя, далеко не все его современники понимали актуальность и истинность поставленных Федором Михайловичем вопросов, в защиту православного богословия писателя выступил его молодой друг Владимир Сергеевич Соловьев, что нашло отражение в его «Трех речах в память Достоевского»: «...А любил он прежде всего живую человеческую душу во всем и везде, и верил он, что мы все род Божий, верил в бесконечную силу человеческой души, торжествующую над всяким внешним насилием и над всяким внутренним падением. Приняв в свою душу всю жизненную злобу, всю тяготу и черноту жизни и преодолев все это бесконечной силой любви, Достоевский во всех своих творениях возвещал эту победу. Изведав божественную силу в душе, пробивающуюся через всякую человеческую немощь, Достоевский пришел к познанию Бога и Богочеловека» [5].

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1975. – Т. 14. Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом / текст подгот. В. Е. Ветловская, Е. И. Кийко. Кн. 1–10. – 511 с.; 1 л. портр., факс. – (Полное собрание сочинений в тридцати томах). – С. 270.
2. Карсавин Л.П. Философия истории. Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2011. – 768 с.
3. Литературное наследство. Неизданный Достоевский. – М.: Наука, 1971 г., Т. 83. – 727 с.
4. Преподобный Иустин (Попович) Философские пропасти. – М.: Издательский Совет русской православной Церкви, 2005. – С. 180.
5. Соловьев В.С. Сочинения в двух томах, Т. 2. – М.: Мысль, 1988. – С. 290–323.

THE APOLOGY OF HUMILITY IN THE WORKS OF F. M. DOSTOEVSKY

Abstract. The article is devoted to the main direction of the work of the Russian writer Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, which is also relevant for the present time. The paper considers the possibility of finding some general direction of theological search in the works of Dostoevsky, which is the definition of the first beatitude in the Gospel of Matthew – "The bliss of the poverty of the spirit". Examples from the works of F. M. are given. Dostoevsky on the role of humility in the life of the characters, the idea of the free choice of the individual is comprehended.

Keywords: F.M. Dostoevsky; humility; Christian faith; zeal; warmth; piety; theology; Russian philosophy; the idea of sacrifice; personality; free choice.

АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКАЯ АКСИОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье рассматриваются особенности аксиологического содержания творчества Ф.М. Достоевского в контексте его интенционально проявленного через индивидуально-авторскую художественную систему антропоцентрического мироощущения, которое автор данной работы отмечает в качестве одного из ключевых аспектов понимания философии исследуемого писателя.

Ключевые слова: аксиология; Достоевский; антропоцентризм; художественное мироощущение.

Ценностные ориентации произведений Достоевского активно изучаются уже не первое столетие, но все большее количество исследователей приходят к тому, что ни этическое, ни религиозное, ни аксиологическое содержание творчества писателя нельзя рассматривать вне особенностей его антропологии.

Влияние Достоевского-мыслителя на последующие поколения философов и писателей огромно. Очень многие как отечественные, так и зарубежные философы, так или иначе, обращались к его творчеству. Нам представляется очень точным следующее высказывание: «явление Достоевского было некой гранью в сознании людей»; так, одни, – испытали на себе его влияние, прошли через «муку и скорбь», открываемую им в мире, стали «людьми Достоевского», а другие – были подвержены этому влиянию в меньшей степени, «они не коснулись какой-то последней тайны в жизни человека» [8: 184]. Несомненно, что творчество Ф.М. Достоевского бесконечно важно прежде всего для развития философской антропологии и философии религии, а также для отечественной и европейской этики, метафизики и аксиологии. Современный исследователь В.К. Кантор утверждает, что Достоевский не просто философствовал в процессе написания своих произведений, он «создавал религиозную философию, укоренял ее в России», именно «духовный опыт Достоевского, его мыслительное усилие» легли, по мнению ученого, в основу «русского философствования» [7: 96].

Как отмечалось многими исследователями, философия Достоевского не может быть просто «выписана» из его произведений, так как она является своеобразным итогом созданного им художественно-философского целого,

проявляющимся на каждом уровне этого целого, философия есть фундамент его творчества. И именно поэтому, подходя к описанию интенционально проявленных через образную систему философско-этических особенностей мировосприятия писателя, стоит сразу отметить значимость этого идейно-ценностного «фундамента» его художественного мира.

Художественное мирозерцание Ф.М. Достоевского было, несмотря на его широту и многомерность, сосредоточено в основном на главной для него проблеме – проблеме Человека. Ученый С.С. Хоружий называет мир романов Достоевского – «антропокосмосом» [11: 25]; с чем нельзя не согласиться, так как именно сквозь антропологическую призму автор таких произведений, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы» и др. рассматривает и аксиологические, и этические, и эстетические, и социально-философские вопросы.

Антропоцентризм художественного философствования Достоевского выделял еще Н.А. Бердяев, который писал, что писателя «мучит... тема о человеке и его судьбе, его мучит загадка человеческого духа» [1: 324]. Именно поэтому в произведениях писателя все философские идеи проходят своеобразную проверку через личностное и конкретно-ситуационное воплощение. Достоевский художественно осмысливал и изображал человеческое существо, человеческое бытие всякий раз как индивидуально становящееся, буквально выстраивал собственную метафизику изнутри субъекта. Тут же можно сказать и о глубокой вере писателя в имманентную свободу человека, в его свободу выбора и в осознание ведущей за ней ответственности, что во многом предвосхищает проблематику экзистенциальной философии и литературы XX века.

Так, по меткому замечанию И.И. Евлампиева, «центральным положением антропологии Достоевского является тезис «личность есть Абсолют» [2: 179]; а по мнению литературоведа Р. Семькиной – важнейшее место в творчестве автора «Идиота» занимают не эпохальные «концы» и «начала», а антрополого-метафизические вопросы существования человечества: «как изменяется «существо переходное», «семя из миров иных» – человек <...> Что происходит с алхимией человека, соединяющего в себе «небо и землю», Бога и Дьявола, величие и ничтожество...» [9: 112]. Именно поэтому персонажи текстов автора предстают прежде всего не как объекты механистических конструкций писателя-философа, а как самостоятельные носители идей. Относительно нравственной жизни человека Достоевский всегда рассуждал и мыслил парадоксально, и в парадоксах своих он был не менее значителен, чем другие великие представители философской мысли.

В художественном мире писателя можно выделить идейно-концептуальное ядро, состоящее из следующих компонентов: «Бог», «Христос», «жизнь», «смерть», «сердце», «болезнь», «свет», «тьма» и др. Опираясь на это, мы

отметим, что нравственным идеалом мыслителя в социальном смысле была модель «соборного всеединства во Христе» [5: 572]. Достоевский развил идущее от славянофилов понятие соборности, истолковав его не только как идеал соединения в церкви, но и как новую форму социальности, основанную на духовно-нравственном альтруизме, что в последствии легло в основу разработанного им почвеннического учения. Тема же Христа была для него не столько делом литературного воплощения, что может быть связываемо с романом «Идиот», сколько проблемой внутренней иконичности человека. То есть, в этическом плане для Достоевского Христос – идеал, причем идеал «видимый, осязаемый, воплощенный и воплотимый» [6: 139]; но с точки зрения аксиологии – главную ценность представляет сам Человек, его живая и уникальная личность, его бессмертная душа.

Вячеслав Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» указывает на то, что во всех крупных произведениях Достоевского трагичен сам поэтический замысел, так как в основании всех романов писателя находится «трагедия конечного самоопределения человека, его основного выбора между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию» [4: 424]; таким образом, по словам Иванова, Достоевский «сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье» [Там же: 403].

Ценности христианского, говоря точнее – православного, мира становятся в творчестве автора ключевыми, что не раз подчеркивалось многими литературоведами. Так, по мнению В.Н. Захарова, «реализм» Достоевского – «это христианский реализм, но «полный реализм», при котором неблагообразие мира и мрак в душе грешников («един Бог без греха») озарены надеждой – Благой Вестью Христа» [3: 271]. Действительно, нельзя не убедиться в том, что всю неоднозначность истории существования человечества и конкретно человека писатель всегда пытается рассмотреть в контексте именно «духовного пути» – то есть, такого развития, целью которого является преодоление эгоистического индивидуализма и эвдемонизма, а затем – достижение «Спасения», «рая Христова» еще при земной жизни.

Писатель на протяжении всего своего жизненного и творческого пути стремился соотносить те или иные явления действительности с религиозными координатами. Достоевский абсолютно точно воспринимал христианскую антропологическую модель как идеал жизни человека, а этические установки философии христианства принимал в качестве духовно-нравственных ориентиров. И так как святоотеческая антропология, на которую автор опирался, соединяет в себе не только онтологию и гносеологию, но и аксиологию, указывая на цель и высшие ценности человеческой жизни, то и ценностные ориентации в его произведениях имеют соответствующий вектор.

К.А. Степанян писал, что одной из главных особенностей мировидения Достоевского «стало то, что он получил дар уже здесь, на земле видеть

человека и человечество в будущей полноте Небесного Иерусалима» [10: 123]. Таким образом, суть и смысл аксиологической и этической концепции Достоевского есть не что иное, как нравственная жизнь человека под знаком «Спасения», понимаемого в русле христианского мировоззрения. По точному замечанию М.А. Шалиной: «Закономерно, что в осознанной перспективе духовного бытия, идеи бессмертия и христианского идеала Достоевскому открылось совершенно особое понимание человека» [12: 211]. И все «Великое пятикнижие» является в этом смысле концентрацией этих ключевых индивидуально-авторских интенций, что определенным образом воплощается благодаря сформированности философско-религиозного сознания писателя.

Итак, нет никакого сомнения в том, что в творчестве Ф.М. Достоевского аксиологический компонент обусловлен антропоцентризмом произведений Достоевского, «антропокосмизмом» его гуманистического, в высшем смысле, мироощущения, который, в свою очередь, определяет и особенности художественного метода писателя.

Литература

1. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского / Николай Бердяев // Русская идея. Миросозерцание Достоевского. – М.: Э, 2016. – 512 с.
2. Евлампиев И.И. Антропология Достоевского // Вече. Альманах русской философии и культуры, 1997. Вып. 8. – С. 122–196.
3. Захаров В.Н. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. – М.: Индрик, 2013. – 456 с.
4. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия / Вяч. Иванов // Собрание сочинений: в 4-х т. Брюссель, 1987. Т. 4. – С. 401–444.
5. Иванов Вяч. Достоевский: трагедия – миф – мистика / Вяч. Иванов // Собрание сочинений: в 4-х т. Брюссель, 1987. Т. 4. – С. 483–588.
6. Иустин (Попович). Философия и религия Ф.М. Достоевского. – Мн.: Издатель Д.В. Харченко, 2007. – 312 с.
7. Кантор В.К. Культурфилософия Ф.М. Достоевского // Вестник Российского Гуманитарного Научного Фонда, 2009. № 3 (56). – С. 89–98.
8. Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева Е.Ю.) Достоевский и современность // Россия и эмиграция. Жития святых. Религиозно-философские очерки. Ранняя публицистика. Письма и записные книжки. – М.: Русский путь; Париж: YMCA-Press, 2019. – С. 184–215.
9. Семькина Р.С.-И. О «соприкосновении мирам иным»: Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев: монография / Р.С.-И. Семькина; науч. ред. Г.К. Щенников. – Барнаул: БГПУ, 2007. – 241 с.
10. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. – СПб.: Крига, 2010. – 400 с.

11. Хоружий С.С. «Братья Карамазовы» в призме исихастской антропологии // Достоевский и мировая культура. – Альманах. № 25. – М., 2009. – С. 13–56.
12. Шалина М.А. Антропологическая проблематика творчества Ф.М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. – Т. 19. – № 1. – С. 209–220.

D.R. Zheleznyak

ANTHROPOCENTRIC AXIOLOGY BY F. M. DOSTOEVSKY

Abstract. The article examines features of the axiological content of Dostoevsky's creativity in the context of his anthropocentric outlook manifested intentionally through individual author's art system, which the author of this work notes as one of the key aspects of understanding the writer's philosophy.

Keywords: axiology; Dostoevsky; anthropocentrism; artistic attitude.

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И РЕЛИГИОЗНО- ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭМЕ «ЛУЧ МИКРОКОСМА» П. П. НЕГОША

Аннотация. В данной статье автор попытался выявить тесную связь между христианской философией Ф.М. Достоевского и П.П. Негоша. В упомянутых произведениях русского и сербского мыслителей автор анализирует христианские мотивы на синхронном и диахронном уровнях и проводит параллель с христианской этикой.

Ключевые слова: христианская философия; христианские мотивы, синхрония, диахрония, этика.

Две духовные биографии русского и сербского мыслителей – роман «Братья Карамазовы» и религиозно-философская поэма «Луч микрокосма», ясно олицетворяют, в отечественном литературоведении мало изученную, схожесть ролей Достоевского и Негоша в истории русского и сербского государств. Схожесть ролей данных мыслителей, на наш взгляд, заключается в спасении и возрождении России и Сербии.

Для начала отметим, что и Ф.М. Достоевский и П. П. Негош в той же степени жаждут за спасением и искуплением своих государств. Нам хотелось бы обратить внимание на то, что о христианских мотивах в поэме «Луч микрокосма», нельзя рассуждать без упоминания идеи «Косовского завета», которая является символом воскресения сербского народа.

«Косовский завет» вошедший в основу поэмы Негоша, сформирован на истоках реальных событий, сербской Голгофе, в процессе которой князь Лазарь предпочел небесное царство земному, и причастившись со своей армией отправился в бой, зная, что погибнет, но своим героическим поступком, отдавая жизнь за веру и отечество оставил надежду на «воскресение» для будущих поколений.

Автор «Луча микрокосма» будучи владыкой, а в данном случае лексему «владыка» стоит понимать в ее привычном значении, характерном для XIX века, объединяющем в себе светскую (княжескую) и церковную власть,

посещает Российскую империю, а также знакомится с творчеством Жуковского, Державина и Пушкина. В контексте вышеупомянутого Косовского завета, мотив «воскресения», на наш взгляд, стоит на вершине пирамиды христианских мотивов как в поэме «Луч микрокосма», так и в романе «Братья Карамазовы».

В первую очередь, попытаемся пояснить название труда современного сербского философа Ж. Видовича «Негош и литургийске анагнозе», именно потому, что литургическими анагнозами (или чтениями) называются отрывки из Ветхого и Нового заветов присутствующие в поэме великого сербского поэта. Анагнозы представляют собой цитаты, которые находят отражение в литургии (например, св. Василия Блаженного или св. Иоанна Златоуста) и, с точки зрения Ж. Видовича, «справедливо считаются “священной поэзией”» [7: 9].

Данные анагнозы позволяют светской литературе приобретать литургические, священные черты. В первой главе Негошевой религиозно-философской поэмы описание происхождения мира соответствует библейской Ветхозаветной историей: человек вначале жил на небесах, поэтому «Первую свою вспоминает славу», «но мешают ему цепи смертных, заключенья срок ему не вышел».

Человек поймет свою неволю,
Первую свою вспомянет славу,
Молниєю к небу устремится,
Но мешают ему цепи смертных,
Заклученья срок ему не вышел [4: 19].

Любопытно то, что «Луч микрокосма» П.П. Негош создал во время Великого поста за небольшой промежуток времени. Поэма состоит из посвящения учителю С. Милутиновичу и шести глав. Во второй главе поэта сопровождает ангел, который раскрывает красоты рая и ужасы человеческого падения. В следующей главе автор описывает разговор Бога с ангелами и намерение Сатаны взбунтоваться. В четвертой главе архангелы Михаил и Гавриил призывают Сатану к покаянию. В пятой главе изображена битва между двумя войсками – ангелов, сторонников Бога (анагнозы с архангелами Михаилом и Гавриилом), и войском сатаны. Глава заканчивается победой божьих ангелов и падением Сатаны. В последней главе автор описывает мучения первых людей, грех братоубийства, но «окованность человеческой души» озаряется надеждой, Светлым Христовым Воскресением.

Если говорить о романе «Братья Карамазовы», то уже в начале читатель обращает внимание на косвенное влияние Евангелия от Иоанна на развитие романа. Любопытно, что по мнению Н.А. Бердяева, «христианство Достоевского, – не мрачное христианство: это белое, иоанново христианство. Именно Достоевский много дает для христианства будущего, для торжества вечного Евангелия, религии свободы и любви» [2: 149].

Самым ярким представителем христианской этики в романе Ф.М. Достоевского, безусловно является Алеша Карамазов. Не случайно Л. Соколов характеризует Алешу носителем «Духа Божия», а именно: «этот 20-летний член семьи Карамазовых, так сказать, яблочко с карамазовской яблони, является духовным центром для всех знающих его людей, носителем Духа Божия в адском хаосе жизни Карамазовых; он – электрическая искра, прорывающая в людях толстую кору животности и эгоизма, юноша-учитель, вызывающий светлые задатки души человека любовью» [5: 44].

В отечественном литературоведении, исследователи нередко находят параллель между Алешей Карамазовыми Алексеем Человеком Божиим, а черты старца Зосимы имеют общие характеристики с житием старца Тихона Задонского. Автор незаконченного романа «Братья Карамазовы» писал А.Н. Майкову: «Правда, я ничего не создам, я только выставлю дѣйствительнаго Тихона, котораго я принялъ въ свое сердце давно съвосторгомъ» [1: 31].

Исследователь И. М. Андреев обращает внимание и на то, что помимо Тихона Задонского, в жизнеописании старца Зосимы можно найти много общего с житием оптинского старца Амвросия, а нам известно, что в 1878 г. к старцу Амвросию в Оптину Пустынь, Достоевский ездил вместе с Владимиром Соловьевым. Из бесед и поучений старца Зосимы (из шестой книги романа) нашему вниманию представляются важные слова старца о русском народе, его задаче и судьбе, в контексте христианской этики: «Я же мыслю, что мы с Христом это великое дело решим. И сколько же было идей на земле, в истории человеческой, которые даже за десять лет немислимы были и которые вдруг появлялись, когда приходил для них таинственный срок их, и пронеслось по всей земле? Так и у нас будет, и воссияет миру народ наш, и скажут все люди “Камень, который отвергли жидущие, стал главою угла”» [3: 410].

Исследуемый нами роман отражает общественную обстановку и взаимоотношение не только людей того времени, но и отношение «отцов и детей» в нашу эпоху. Таким образом, опираясь на христианскую этику, для Достоевского было важно «написать роман о русских теперешних детях, ну и конечно, о теперешних отцах, в теперешнем взаимном их соотношении» [6: 333]. Если начало «Луча микрокосма» Негоша определяется библейской историей о создании мира, то завершение поэмы озарено Новозаветным Христовым воскресением.

Ты пришел на гибнущую землю –
 Алтари хулительные пали,
 Смерть Ты поразил, вокреснув к жизни,
 Небо славою Твоей святится,
 И земля Тебя, Спаситель, славит! [4: 59].

Сопоставляя окончание религиозно-философской поэмы «Луч микрокосма» с последними строками романа «Братья Карамазовы», согласимся

54 | со справедливой точкой зрения Н. Долининой, которая заключается в том, что «последний роман Достоевского кончается светло – несмотря на то, что невиновный осужден на каторгу; несмотря на то, что погиб прекрасный, храбрый и благородный мальчик, последняя нота в книге – светлая, потому, что она звенит голосом детства» [2: 229].

Цитируя точку зрения сербского философа М. Джурича, можно сделать вывод, что: «Достоевский – величайший русский мыслитель, связывает человека с новыми перспективами, новым пространством и бесконечными элементами, которые превосходят все предыдущие истины» [8: 7].

Итак, оба писателя – и Ф.М. Достоевский, и П.П. Негош – на последних страницах своих произведений указывают на рождение и восстановление веры и надежды в человеческой душе, вновь актуализируя вечные вопросы человеческой жизни.

Литература

1. Андреев И.М. Ф.М. Достоевский (Основные особенности жизни и творчества). – Н. У.: Holy Trinity Monastery, Jordanville, 1967. – 48 с.
2. Долинина Н. Предисловие к Достоевскому. – Л.: Детская литература, 1980. – 257 с.
3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: АСТ, 2020. – 992 с.
4. Негош П.П. Луч микрокосма. Поэма / Пер. с сербск. О.Б. Мраморова. – М.: Спасское дело, 2016. – 232с.
5. Соколов Л. Поиски жизненного смысла в романе «Братья Карамазовы». – Киев: Крещатик, 1912. – 40 с.
6. Тарасов Ф.Б. Евангельский текст в художественной концепции „Братьев Карамазовых“ // Роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы“: современное состояние изучения / Под. ред. Т.А. Касаткиной. – М.: ИМЛИ РАН: Наука, 2007. – С. 332–378.
7. Видовић Ж. Његош и литургијске анагнозе. – Београд; Приштина, Матица Српска, 2017. – 66 с.
8. Ђурић М. Пред словенским видицима. – Београд; Свесловенске књижаре М. Ј. Стефановића, 1928. – 78 с.

V. Gavric

CHRISTIAN MOTIVES IN THE NOVEL «THE BROTHERS KARAMAZOV» BY F. M. DOSTOEVSKY AND THE RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL POEM «RAY OF THE MICROCOSM» BY P. P. NJEGOS

Abstract. In this article, the author tried to reveal a close connection between the Christian philosophy of F.M. Dostoevsky and P.P. Njegos. In the above-mentioned works of Russian and Serbian thinkers, the author analyzes Christian motives at the synchronous and diachronic levels, and draws a parallel with Christian ethics.

Keywords: Christian philosophy; Christian motives; synchronicity; diachrony; ethic.

**Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ
МИРЕ**

ИДЕИ ЕВРАЗИЙСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена евразийским мотивам в творчестве Ф.М. Достоевского. Автор показывает особое внимание идеолога евразийского движения Н.С. Трубецкого к творчеству Достоевского. В статье рассматриваются основные периоды творчества Достоевского, с точки зрения Трубецкого.

Ключевые слова: евразийство; славянофилы; западники; евразийцы; Европа, Азия; Россия; Восток.

Обращаясь к творчеству Ф.М. Достоевского, мы отчетливо можем увидеть, почему представители евразийского движения 20–30-х годов XX столетия русского зарубежья считали его одним из мыслителей, которые помогли им «разобраться в действительности, откинуть ненужное и искусственно наносное и провидеть громадность и величие русского будущего» [5: 69].

Лидер евразийства, выдающийся филолог, лингвист, литературовед князь Н.С. Трубецкой – один из крупнейших знатоков творчества Достоевского, автор многих публикаций о нем, выделяет в его творчестве три периода, не только чисто хронологически, но по содержательному основанию и по отношению Достоевского к евразийской культуре и цивилизации. Во-первых, это – первоначальное увлечение европейской культурой, доходящее до восторженного преклонения перед ней. Затем, особенно после частого пребывания в европейских странах, у писателя нарастает недоумение и разочарование реалиями европейской жизни. Противоречивое отношение к европейской культуре красной нитью проходит через все творчество великого мыслителя, зачастую его взгляды на Европу кажутся взаимоисключающими и вместе с тем единными в своей диалектичности. Сущность этого отношения заключена в емкой фразе из «Дневника писателя» 1877 г.: «Европа – но ведь это страшная и святая вещь, Европа» [1: 197–198]. Отвечая западникам, упрекающим славянофилов в европофобии, Достоевский называет себя славянофилом – мечтателем и патетически восклицает: «О, знаете ли вы, господа, как дорога нам мечтателям славянофилам, по-вашему – ненавистникам Европы, эта самая Европа, эта «страна святых чудес»! Знаете ли вы, как дороги нам эти «чудеса» и как любим и чтим великие имена, населяющие ее, и все великое и прекрасное, совершенное ими. Знаете ли, до каких слез

и сжатый сердце мучают и волнуют нас судьбы этой дорогой и родной нам страны, как пугают нас эти мрачные тучи, все более и более заволакивающие ее небосклон. Никогда вы, господа, наши европейцы и западники, столь не любили Европу, сколько мы, мечтатели-славянофилы, по-вашему исконные враги ее! Нет, нам дорога эта страна – будущая мирная победа великого христианского духа, сохранившегося на Востоке» [1: 197–198]. И вместе с тем в письмах из Европы, под влиянием непосредственных наблюдений в результате четырехлетнего пребывания на Западе, Достоевский дает уничижительную характеристику европейским «племенам».

К наблюдениям о европейской жизни у Достоевского примешивается и превратное, по мысли писателя, отношение европейцев к России, устойчивые негативные стереотипы европейского сознания о стране, которая во многом защитила и спасла Европу. Довольно примечательно в этом отношении письмо Достоевского «Редактору одного из иностранных журналов» (сентябрь 1868 г.). В этом письме Достоевский приводит сравнение в познании той или иной страны между путешественником, который видит все, «проезжая мимо», и человеком, который живет «в чужой земле на одном месте». Разница огромная, потому что во втором случае удастся заметить многое из того, на что совершенно не обращает внимание путешествующий. «... Меня чрезвычайно поразило необыкновенное незнание европейцев почти во всем, касающемся России. Люди, называющие себя образованными и цивилизованными, готовы часто с необычайным легкомыслием судить о русской жизни, не зная не только условий нашей цивилизации, но даже, например, географии... Замечу..., что самые дикие и необычайные известия из современной жизни России находят в публике полную и наивную веру» [3: 314].

Разочарование Достоевского в Европе, наступившее после романтического периода, было столь велико, что в поисках альтернативы он все чаще и чаще обращает свое внимание на Восток. В предсмертных дневниковых записях эти чисто евразийские ощущения выражены однозначно и определенно. «Совершенное изменение доселешного взгляда на себя как на европейцев и признание, что мы азиаты, настолько же, насколько и европейцы, даже более, и что наша Азия даже важнее, чем в Европе, – пока, разумеется» [2: 83].

«Европейничанье» ведет к отрыву элиты от народа. Народ. Там все. Ведь это море, которого мы не видим, запершись и оградясь от народа в чухонском балете. «Люблю тебя, Петра творенье». Виноват, не люблю его. Окна дырья и монумент» [2: 62]. Достоевский не соглашается даже со своим кумиром Пушкиным в оценке Петра и его творенья – столь ненавистна ему современная Европа. Что же делать? Мыслитель дает «евразийский» ответ: «Работать у себя на задах, поливать корни, ходить за ними, лелеять, холить, все для корней, и помнить: Россия, положим, в Европе, а главное в Азии. В Азию» [2: 61–62].

Существует еще одно свидетельство мироощущения мыслителя, два фрагмента из «Дневника писателя», подготовленные им к печати и опубликованные уже после его смерти. Речь идет о заметке, посвященной взятию русскими войсками крепости Геок-Тепе 12 января 1871 г., названной «Геок-Тепе. Что такое для нас Азия?», и заметке в том же дневнике «Вопросы и ответы», логически продолжающей первую. На возражения оппонентов по поводу того, что мы – Европа, и в Азии нам нечего делать, мыслитель популярно объясняет, для чего нам нужна Азия: «потому необходимость, что Россия не в одной только Европе, но и в Азии; потому что русский не только европеец, но и азиат. Мало того: в грядущих судьбах наших, может быть, Азия и есть наш главный исход!» [2: 33].

Достоевский призывает покончить с духовной зависимостью от Европы, перестать угождать ей, «вдвигаться в Европу». «И чего, чего мы ни делали, чтобы Европа признала нас за своих, за европейцев, за одних только европейцев, а не татар. Мы лезли к Европе поминутно и неустанно, сами напрашивались во все дела и делишки. Мы то пугали ее силой, посылали туда наши армии «спасать царей», то склонялись опять перед нею, как не надо бы было, и уверяли ее, что мы созданы, чтобы служить Европе, и сделать ее счастливою» [2: 35].

А что взамен? «Европа нас готова хвалить, по головке гладить, но своими же не признает, презирует нас втайне и явно, считает низшими как людей, как породу, а иногда так мерзки мы им, мерзки вовсе, особенно когда им на шею бросаемся с братскими поцелуями» [2: 35].

Достоевский настойчиво убеждает читателя, что «надо прогнать лакейскую боязнь, что нас назовут в Европе азиатскими варварами и скажут про нас, что мы азиаты больше чем европейцы... Этот ошибочный наш взгляд на себя единственно как только на европейцев, а не азиатов... очень дорого стоили нам в эти два века и мы поплатились за него и утратою духовной самостоятельности нашей, и неудачной европейской политикой... и, наконец, деньгами» [2: 33]. И в заключении: в Азию! Это необходимо не только потому, что Азия, азиатская наша Россия – наш большой корень, который требуется не только оздоровить, но и «воскресить и пересоздать надо», но и потому, что «стремление в Азию... послужило бы... исходом многомиллионным беспокойным умам, всем стосковавшимся, всем обленившимся, всем без дела уставшим» [2: 35].

Достоевский не разделяет европейскую Россию и Азию по традиционной схеме метрополия-колония. Это единое целое. «Азия, азиатская наша Россия – ведь это тоже наш большой корень, который не то что освежать, а совсем воскресить и пересоздать надо!» [2: 36]. Азия, по убеждению Достоевского, «возвысит наш дух, она придаст нам достоинства и самосознания, – а этого сплошь у нас теперь или нет, или очень мало» [2: 37]. Азия – это не колония,

это мы сами. Именно так, не без влияния Достоевского, понимали Восток и евразийцы.

Во время работы над романом «Братья Карамазовы» Достоевский написал знаменитую речь о Пушкине, произнесенную им 8 июня 1880 г. в ней писатель призывал покончить старый спор между славянофилами и западниками и объединить усилия во имя братства всех людей и земного рая, в установлении которого он видел предназначение русского народа. Успех речи был необычайным. Достоевский писал жене: «...зала была как в истерике, когда я закончил – я не скажу тебе про рев, про вопль восторга: люди незнакомые между публикой плакали, рыдали, обнимали друг друга и клялись друг другу быть лучшими, не ненавидеть впредь друг друга, а любить» [4: 184].

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1983. – Т. 25.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1983. – Т. 27.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1983. – Т. 28, кн. II.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1983. – Т. 30, кн. I.
5. Малевский-Малевиц П. Достоевский и скифизм // Евразийская хроника. – Париж, 1926. – Вып. 5. – С. 69.

G.V. Zhdanova

THE IDEAS OF EURASIANISM IN THE WORKS OF FEODOR DOSTOEVSKY

Abstract. The article is devoted to the ideas of the Eurasian movement in the works of F. Dostoevsky. The author shows the special attention of the ideologist of the Eurasian Movement N. Trubetskoy to the work of Dostoevsky. The article considers the main periods of Dostoevsky's work, from the point of view of Trubetskoy.

Keywords: eurasianism; Slavophiles; Westerners; Eurasians; Europe, Asia; Russia; East.

«БОГАТЫРСТВО» И «РЫЦАРСТВО» В КОНЦЕПТОСФЕРЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. На нехудожественном материале реконструируются индивидуально-авторские концепты Ф.М. Достоевского «Богатырство» и «Рыцарство». Аргументируется неправомерность утверждений о типологическом родстве перечисленных феноменов в мыслеобразной системе классика.

Ключевые слова: Достоевский; богатырство; рыцарство; концепт; национальное/инонациональное; Россия/Европа.

Индивидуально-авторский концепт Ф.М. Достоевского «Богатырство», безусловно, во многом сопряжен с одноименной национально маркированной константой, восходящей к былинному эпосу. Однако наследие рапсодов, воспевающих бесстрашие богатырей, указывает то на языческие, то на православные ориентиры последних. В осмыслении же Ф.М. Достоевского богатыри – это воины, благословленные Господом на служение русскому народу; «лучшие люди», которые вступают в битву как с врагом внешним, жаждущим порабощения России, так и с врагом внутренним, посягающим на душу русского человека. Писатель расширяет границы узального понятия «богатырство»: для него это не просто название воинского этоса и синоним смелости, храбрости, отваги, а духовная броня, ниспосланная свыше каждому искренне верующему, вне зависимости от его физического сложения и рода занятий. Ф.М. Достоевский справедливо отмечает, что богоносную мощь русские богатыри демонстрируют на поле брани и за монастырскими стенами, в привычных тесных углах и в странствиях по родной земле; их облачение – не обязательно сверкающие стальные латы или благородная военная форма, но и неприметная ряса, грубое рубище или скромный костюм, едва ли претендующий на светскость. Нередко истинный духовный богатырь, по Ф.М. Достоевскому, создает впечатление слабого, субтильного, немощного либо же темного, жесткого и даже стихийно порочного человека, однако за такой внешностью скрывается колосс духовный, открытый для самоотреченного подвига, готовый безвестно сложить голову за Христа и Отечество.

Богатырская «эмблема России, всей нашей народной России, подлинный образ ее» [4: 14] приведена в январском выпуске «Дневника Писателя» за 1877 год: «неприметный русский человек» [4: 15], плененный воин, Фома

Данилов, принявший мученическую смерть, но не отрекшийся от Православия, демонстрирует ту «способность проявления величайшей воли ради подвига великодушия» [4: 15], которая составляет основу глубинного русского характера. Унтер-офицер Туркестанского батальона, поразивший даже иноверцев-мучителей масштабами духовной силы, – «всцелое изображение народа русского» [4: 16], искони сложившего идеал бескорыстного, самоотверженного и укрепленного во Христе богатырства.

Следует отметить, что для «эмблематизации» русского народа-богатыря Ф.М. Достоевский избирает тех его сынов, чей земной путь озарился ореолом святости. Среди таковых – Преподобный Илья Муромец, в завершении своего воинского служения ставший Печерским иноком. Писатель неоднократно называет святорусского богатыря одним из «лучших людей», пример которых должен вдохновлять соотечественников на праведную жизнь: «...без лучших людей земля не стоит. Чины – пали. Дворянство пало. Все форменные установки лучшего человека – пали. Остались народные идеалы (юродивый, простенький, но прямой простой. Богатырь Илья Муромец, тоже из обиженных, но честный, правдивый, истинный)» [3: 269]; отмечает благодарную любовь братьев-христиан к своему небесному заступнику: «...народ наш любит рассказывать и всеславное и великое житие своего великого, целомудренного и смиренного христианского богатыря Ильи Муромца, подвижника за правду, освободителя бедных и слабых, смиренного и непревозносящегося, верного и сердцем чистого» [4: 69].

Современник Ф.М. Достоевского и последователь Ильи Муромца, Фома Данилов также был отмечен благодарными потомками-единоверцами, желающими засвидетельствовать его святость. Пророчество писателя о том, что подвиг Фомы-воина «в народе не забудется» сбылось на рубеже тысячелетий при непредумышленном «участии» самого же Ф.М. Достоевского. Л.А. Артамонова отмечает по этому поводу: «...вопрос о канонизации Фомы Данилова остается неразрешенным», хотя в «Самарской Духовной семинарии находится портрет-икона Фомы-воина, написанный самарским иконописцем Николаем Мостовых», а «первый проректор Самарской Духовной семинарии игумен Вениамин (Лабутин) и иерей Игорь (Соловьев), опираясь на документальные материалы, а также на главу «Дневника Писателя», составили "Службу мученику Фоме-воину, иже в Маргелане пострадавшему" и "Житие мученика-Фомы"» [1: 236–237].

Воплощенное Преподобным Ильей Муромцем и местнотимым в родном крае Фомой Даниловым святорусское богатырство, по Ф.М. Достоевскому, живо отзывается в народе потому, что тот любит «правду для правды, а не для красы» [4: 15], «...читит и понимает свое достоинство» [4: 16], проявляет «уважение к чужим убеждениям» [там же], умиляется, что у него «есть Фомы Даниловы и их тысячи» [там же], – словом, он «...национален и стоит

на том изо всей силы» [4: 17]. Противопоставляются же ему те рожденные в России и от русских «граждане мира», которые, прельстившись европейским рыцарством и явно подражая ему, лишь удивляются подвигам «Власов» и «Мужиков Мареев», жажда при этом «просвещать» последних.

Примечательно, что такой инациональный феномен, как рыцарство расценивается Ф.М. Достоевским преимущественно позитивно лишь в ретроспективе, то есть как явление средневековое, древнее: «... в Европе был феодализм и были рыцари. Но в тысячу с лишком лет усилилась буржуазия и наконец задала повсеместно битву, разбила и согнала рыцарей и – стала сама на их место» [4: 59]. В выдержках «Дневника Писателя» о героическом прошлом европейского воинства ядро индивидуально-авторского концепта «Рыцарство» составляют понятия «честь», «достоинство», «великодушие». Однако к «переформатированию» русской души западными (пусть внешне и благородными) ценностями Ф.М. Достоевский относился крайне негативно: «... нравственные же вещи Европы нельзя копировать; мстительность, возмездие, жестокость, честь рыцарская – все это очень плохо» [3: 182]. Неслучайно тем контекстам, в которых словом «рыцарь» аттестуется «европействующий» интеллигент, не особо разбирающийся в модных западных теориях, но скрывающий это за ширмой красноречия и желания наущать, присуща ироническая модальность.

Например, складно разглагольствующему ни о чем оратору из вагона Ф.М. Достоевский дает следующую характеристику: «... в публике он европеец, гражданин, рыцарь, республиканец, с совестью и с своим собственным твердо установленным мнением...» [2: 124]. В этом ряду показательна последовательность данных рекомендаций: первоочередно обобщающее понятие «европеец», далее – поясняющие видимое благородство прогрессиста инациональные штрихи – «гражданин» (думается, не в значении «сын своего Отечества», «патриот», а скорее, «гражданин мира», «общечеловек»), «рыцарь», «республиканец»; после и вовсе насмешливое – «с совестью и с своим собственным <...> мнением» (возможно ли сложить мнение, не имея представления о предмете разговора, и остаться в ладу с совестью, лишь внутренне признавая свою неосведомленность и ограниченность?). Тон последнего замечания проявляет последующее – контрастное – описание поведения «европейца», активно изъясняющегося «на народный манер»: «Дома про себя: – "Э, черт ли в мнениях, да хошь бы высекли!"» [там же].

Выявляя характерные черты современной ему европействующей интеллигенции, Достоевский-публицист также прибегает к эмблематичным образам: олицетворением западных ценностей, направленных на обретение выгоды любой ценой, классик считает Меттерниха Виннебурга. Масштабные манипуляции в Европе, коварное двуличие в отношениях с Россией, внешнее

стремление к мировому «равновесию» при неумной жажде власти – суть политики австрийского харизмата, которого многие ошибочно приняли за ловкого рыцаря переломной эпохи. Ф.М. Достоевский же утверждал: «...Россия никогда не умела производить настоящих, своих собственных Меттернихов...», «...она, может быть, и старалась кой-когда подражать Европе и заводила и у себя Меттернихов, но как-то всегда обозначалось в конце концов, что русский Меттерних оказывался вдруг Дон-Кихотом и тем ужасно дивил Европу» [4: 49].

Думается, трансформация «Меттерниха» в «Дон Кихота» у русских западников обусловлена духовным расколом: эхом в них еще отзываются подвижнические добродетели богатырства – жертвенность, участливость, самоотречение, – но восхищение вызывает салонный лоск и внешне благородная дипломатичность, олицетворением которых для Ф.М. Достоевского стал австрийский канцлер. Обнаружив же оборотную сторону «благородства» Меттерниха – двуличие, беспринципность, эгоизм, – европействующие русские вновь обращаются к богатырству, но отсекают от него то, что представляется им ретроградным, противоречащим западным представлениям о прогрессе, – святость, религиозную первооснову. В остатке же получается ментально раздвоенная, нацеленная на общечеловеческие ценности, но не предполагающая духовных скреппародия на национальный характер – «донкихотство».

Концептуально значимо то, что характеристику «Дон Кихот» Ф.М. Достоевский часто использует как похвалу. В основе его индивидуально-авторского концепта «Донкихотство» такие же позитивные составляющие, как и у концепта «Рыцарство» в ретроспективном срезе. Однако полностью содержание названных мыслеобразов не совпадает. Ф.М. Достоевский мастерски вводит разделяющие их смысловые нюансы: «...Дон-Кихот хоть и великий рыцарь, а ведь и он бывает иногда ужасно хитер, так что ведь и не даст себя обмануть [4: 49]. Если средневековый «великий рыцарь» бесхитроушен, как и святорусский богатырь, а прагматичный «...Дон-Кихот свои выгоды <...> знает и рассчитать умеет...» [4: 50], то можно ли считать такие единицы концептосферы Ф.М. Достоевского, как «Рыцарство» и «Богатырство» типологически родственными? Отрицательный ответ на поставленный вопрос подтверждается строками из записных тетрадей классика: «Рыцарские понятия о чести, – но они не всегда христианские...» [3: 183], то есть разнящиеся с тем, что составляет основу и предназначение святорусского богатырства.

Итак, в мыслеобразной системе Ф.М. Достоевского концепт «Богатырство» содержательно объемнее концепта «Рыцарство». Он отражает константные, неподвластные ни времени, ни всевозможным политическим преобразованиям черты русского народного (равно – национального) характера; указывает не на конкретный воинский этос, а на единство истин-

64 | но верующих во Христа славян, готовых к самоотверженному служению Божьей Правде на любом поприще.

Литература

1. Артамонова Л.А. Заметка Достоевского о Фоме Данилове («Дневник Писателя») в контексте современной региональной духовной культуры // IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. – М.: Фонд Достоевского, 2014. – С. 236–237.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. – Т. 21, 1980. – 552 с.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. – Т. 24, 1982. – 520 с.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990. – Т. 25, 1983. – 472 с.

S. V. Kapustina

“HEROISM” (“BOGATIRSTVO”) AND “CHIVALRY” (“RITSARSTVO”) IN THE CONCEPTSPHERE OF F. M. DOSTOYEVSKY

Abstract. Fyodor Dostoyevsky's individual concepts “Heroism” (“Bogatirstvo”) and “Chivalry” (“Ritsarstvo”) are reconstructed on nonfiction material. The illegality of statements about the typological relationship of the listed phenomena in the concept sphere of the classic is argued.

Keywords: F.M. Dostoyevsky; heroism (bogatirstvo); chivalry (ritsarstvo); concept; national/foreign; Russia/Europe.

ИДЕИ Н. ДАНИЛЕВСКОГО И О. ШПЕНГЛЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. ДОСТОЕВСКОГО И А. ПЛАТОНОВА

Аннотация. Статья содержит анализ преемственности взглядов на общество и человека Ф. Достоевского и А. Платонова, а также отражение философских концепций Н. Данилевского и О. Шпенглера в их творчестве.

Ключевые слова: типологические связи; культурно-исторические типы; крушение гуманизма; культура; цивилизация.

В литературоведении не подлежат сомнению типологические связи прозы А. Платонова и Ф. Достоевского. Так, общей точкой в мировоззрении двух писателей разных эпох может служить их интерес к судьбам европейской цивилизации. Как известно, художественный мир произведений Достоевского – это противостояние космоса хаосу, надвигающемуся угрожающе быстрыми темпами с Запада. В этом набирающем силу беспорядке Достоевский предлагает идею спасения. Теоретически он противопоставляет враждебному беспорядку православную веру и почвенничество. Для писателя было очевидно, что идеи атеизма, революционного переустройства, приходящие с Запада под видом прогрессивных веяний, подрывают традиционные устои в России и увлекают ее в бездну. Одной из наиболее важных для Достоевского, начиная с 1860-х годов, была проблема очевидного упадка европейской цивилизации.

Эта мысль нашла художественное воплощение в текстах его романов и переходит от произведения к произведению: в размышлениях князя Мышкина в «Идиоте», Шатова в «Бесах». Чрезвычайную чуткость к мысли об упадке Европы обнаруживают и дневниковые записи Достоевского: «Видно, подошли сроки уж чему-то вековечному, тысячелетнему, тому, что приготавлилось в мире с самого начала его цивилизации». «Тут нечто всеобщее и окончательное ... несущее с собою начало конца всей прежней истории европейского человечества, – начало решения дальнейших судеб его, которые в руках божиих и в которых человек почти ничего угадать не может, хотя и может предчувствовать» [1: 45].

Такие рассуждения Ф.М. Достоевского удивительно перекликаются с основными положениями книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа», написанной в конце шестидесятых годов XIX века. В ней Данилевский противопоставил две цивилизации – европейскую и русско-славянскую, закрепив за Европой период упадка, а за русско-славянской цивилизацией начало расцвета творческих сил. Более того, автор указал и направления, по которым Россия достигнет преимущества перед Европой: это религиозная, научная, политико-экономическая и эстетическая сферы. Именно это, по мнению Данилевского, определяло враждебность старой европейской цивилизации по отношению к набирающей силу русско-славянской [2: 222].

Хорошо известно, что взгляды и теоретические посылки Николая Данилевского оказали сильное влияние на творчество немецкого мыслителя Освальда Шпенглера. Книга «Закат Европы» (1918), сделавшая Шпенглера знаменитым, во многом исходила из посылок Данилевского. Шпенглер противопоставил культуру и цивилизацию «как живое тело душевности и ее мумию». Наступление цивилизации (характерное для Европы) он трактовал как гибель культуры: духовные образы уже не вдохновляют людей, человеческая деятельность направлена теперь не на достижение высоких целей, а на реализацию утилитарно-меркантильных задач, – «огонь души угасает», «...воцаряется мозг, так как душа вышла в отставку» [3: 100].

Статья Платонова «Симфония Сознания», написанная в 1923 году, посвящена книге О. Шпенглера «Закат Европы». Из комментария Н.В. Корниенко к пьесе «Ноев ковчег» мы узнаем, что в домашнем архиве писателя сохранилась также часть книги О. Шпенглера «Пессимизм» (1922) с пометками Платонова. В предисловии профессора Г. Генкеля Платонов подчеркивает тезисы Шпенглера о будущем духовной культуры современной Европы («самоистребление благодаря интеллектуальной утонченности»), о взаимосвязи фаустианско-ницшеанского индивидуализма и социализма, о социализме как форме упадочного завершения западной цивилизации, об экстенсивном характере социализма и капитализма, «империалистическом характере» целей этих разных систем [4: 135]. Платонов восторженно отзывается о труде («ослепительная книга») и о самом авторе («универсальный мыслитель Европы») – [4: 136]. Платоновская статья – нечто среднее между философским эссе и непосредственным эмоциональным откликом. Писатель поясняет в привычных для его прозы «концептах» шпенглеровские положения: «Гибель, катастрофа Европы – вот главный напев его книги. Культура становится цивилизацией, а цивилизация есть смерть культуры – тихо и, для маловерующих, убедительно говорит Шпенглер. <...> Культура – это искусство, а цивилизация – техника, гидрофикация. <...> Чтобы сделать анализ и прогноз современной культуры Западной Европы, которой сам Шпенглер есть совершенное произведение, я должен начать именно так, как начал. Сделать это можно только в целом

цикле очерков – так и будет сделано, ибо вопрос огромен, <...> не для всех это будет понятно, – следовательно, надо по ниточке его весь распутывать» [5: 136]. Надо сказать, что этот процесс будет достаточно протяженным во времени, на разных этапах являя то близость положениям «Заката Европы», то неожиданные повороты платоновской мысли, уводящие от шпенглеровских выводов в противоположную сторону [11: 46].

В статье «Симфония сознания», написанной в середине 20-х годов, Платонов на стороне Шпенглера. Писатель проговаривает большие вопросы настоящего, прошлого и будущего не только Европы, но и России. Западноевропейский «закат Европы», «крушение гуманизма» в России становятся для Платонова понятиями одного смыслового ряда, порождениями нового века [9: 328]. Писатель размышляет о содержании культуры нового человечества, «зачатого пролетариатом».

Своеобразное отражение шпенглеровских идей о вырождении европейской цивилизации, явившей несовместимость технократизма с подлинно свободной духовной культурой, мы находим у Платонова в рассказе «Мусорный ветер», написанном в 1933 году. В одной из редакций рассказ имел название «Повесть о судьбе одного западного человека». Главный герой рассказа – физик Лихтенберг – обращен бесчеловечными гитлеровцами в истощенное, изувеченное животное, которое в счастливом мире «удовольствия и бессмыслия» одно хранит «образ» человека. Очевидно, что рассказ имеет несколько уровней прочтения: за антифашистским содержанием угадываются параллели более общего плана: предстает символическая картина духовной гибели технократической цивилизации: Лихтенберг «подошел к радиатору грузовика. <...> Лихтенберг прислонился лицом к машине, как к погибшему братству; сквозь щели радиатора он увидел могильную тьму механизма, в его теснинах заблудилось человечество и пало мертвым» [6: 379]. Такое художественно-метафорическое воплощение шпенглеровских идей совершенно в платоновском духе. Речь в приведенном выше отрывке текста идет о человечестве, а не только о европейцах, то есть проблема возможности растворения духовно-творческого потенциала в «могильной тьме» технократического сознания представлялась автору глобальной. В том же общем ключе воспринимаются выводы героя этого рассказа: «... на спине машины, на угрюмом, бедном горбу точной науки надо строить не свободу, а упрямую деспотию» [6: 381]. В рассказе общий план проблемы постепенно уступает место частным ее проявлениям: отчетливо звучит мысль об упадке Европы, выносившей и родившей фашизм. Так, Лихтенберг размышляет: «В пространстве шел ветер с юга, неся из Франции, Италии, Испании житейский мусор и запах городов, остатки взволнованного шума, обрывающийся голос человека. <...> – Прекрасный девятнадцатый век! <...> – Великий век! – говорил

Лихтенберг. – В конце твоего времени ты родил Адольфа Гитлера: руководителя человечества, самого страстного гения действия, проникшего в последнюю глубину европейской судьбы!» [6: 381].

Так в платоновском рассказе за легализованной в советской литературе антифашистской тематикой проступают суждения явно неофициозного характера [10: 75]. По этим причинам рассказ не был напечатан в 30-е годы. Показательна и реакция М. Горького в 1934 году: «... содержание граничит с мрачным бредом» [8: 42]; рассказ «ошеломил» Горького своими прозрениями о судьбах Европы и о судьбах России XX века.

Однако в 1938 г. появляется статья Платонова «О "ликвидации" человечества», которая обнаруживает новые повороты его ищущей мысли по проблемам соотношения технократии и духовности. Платонов отказывается принимать шпенглеровский тезис о том, что «техника и духовная культура <...> могут быть антагонистами» [5: 184]. Теория Шпенглера, как теперь она представляется писателю, «имеет явно мистический характер» [5: 184]. Платонов в период написания этой статьи мыслит иначе: «Что такое культурное "творческое начало" и откуда оно происходит? Свой дар знаний, свою способность к работе и творчеству всякий человек получает из двух источников: исторического опыта прежних поколений и личного отношения к действительности, посредством труда; последнее – личный труд – идет в конце концов в общую сокровищницу, обогащая наших потомков добавочным опытом и познанием действительности, пусть даже этот наш вклад будет невелик» [5: 184]. Заочно полемизируя со Шпенглером, он пишет: «Реальная человеческая история и теперь и две тысячи с лишним лет назад, в античную эпоху – совершалась и совершается, конечно, совсем иначе, чем полагает Шпенглер или кто-либо другой, подобный ему. Техника есть именно признак воодушевленного человеческого труда, и она лежит в начале всякой культуры, а не в конце ее. <...> Рассуждая о технике, они на самом деле не имеют о ней представления, <...> они не могут указать хотя бы одну такую страну, где был бы накормлен хлебом весь народ до одного человека... Где же тут крайнее, даже «удручающее» развитие техники?» [5: 185]. Подобные рассуждения подкреплены художественными ситуациями в платоновских текстах: его «сокровенные» герои видят в машинах не холодные механизмы, способные натиском поглотить духовную культуру, а «душу», судьбу и труд их создателей, понимают механизмы как часть мира. Таков механик из рассказа «Родина электричества», который «вдумчиво и проникновенно воображал стихию огня, бушующую в цилиндрах машины, и слушал со страстным взором, как музыкант, мелодию газового вихря, врывающегося в атмосферу» [6: 272]. Для Захара Павловича из «Чевенгура», «любые изделия – особенно металлические, – наоборот, существовали оживленными и даже были, по своему устройству и силе, интересней и таинственней человека» [7: 55].

Машинист Мальцев («В прекрасном и яростном мире») управлял составом «с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста» [6: 369].

Если в 1923 г. («Симфония сознания») Платонов был очарован совершенством шпенглеровского «искусства мысли» [9: 136], отточенной логикой его аргументаций, то в 1938 году в статье «О "ликвидации" человечества» восторженность сменяется спором. Для Шпенглера цивилизация, характеризующаяся бурным развитием техники, есть последняя стадия культуры, ее закат, когда творчество заменяется механическим мышлением, а духовные запросы – утилитаризмом и практицизмом. Для Платонова «техника есть именно признак воодушевленного человеческого труда, и она лежит в основе всякой культуры» [5: 174]. Прогресс техники гарантирует высокую духовность человечества.

Таким образом, для Платонова и Достоевского были характерны размышления о судьбах Европейской цивилизации. Достоевский оценивал ее как кризисную, направленную на саморазрушение. Для него Россия и Европа совершенно различны в ценностных ориентациях, способах мышления. Достоевский настаивал на сохранении традиционных, как он считал, для русской ментальности категориях соборности, всеединства, почвенничества, православном христианстве. Он полагал, что идеи нового «справедливого» социального устройства, атеизма, нигилизма, признанные прогрессивными на Западе, принесут России хаос и разрушение.

То, о чем умозрительно рассуждал Достоевский, стало реальностью эпохи Платонова. Прагматизм и рационализм, апеллирующие главным образом к логике, пренебрегающие духовно-нравственными установками, стали фактами действительности в XX веке уже не только для Европы, но и для России. В Западной Европе изощренный рационализм в XX веке переродился в свою крайнюю форму – технократическое сознание. В России возобладавший рационализм революционной эпохи явил «крушение гуманизма» (А. Блок). Для Платонова Россия и Европа уже не столько различны, сколько стоят по разные стороны от бездны, но одинаково близки к ней: угроза гибели культуры актуальна для обоих. Платонов находит выход, вариант преодоления и «заката Европы», и русского «кризиса гуманизма», – он предлагает путь в обратном направлении от бездны: чтобы холодный механицизм не одержал победу над творческой душой и цивилизация не стала последней стадией развития культуры, надо наделить механизм качественно новым свойством – душой его создателя.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Дневник писателя 1873. Статьи и заметки 1873–1878. – М.: Наука, 1980. – 554 с.

2. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Греко-Римскому. – Спб.: Типография брат. Пантелеевых, 1895. – 629 с.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. – М.: Мысль, 1998. – Т. 1: Гештальт и действительность. – 663 с.
4. Платонов А.П. Ноев ковчег (Каиново отродье): Пьеса / Публикация М.А. Платоновой; Подготовка текста и комментариев Н.В. Корниенко // Новый мир. 1999. – № 9. – С. 97–140.
5. Платонов А.П. О «ликвидации» человечества // Литературный критик. Книга седьмая. – М.: Гослитиздат, 1938. – С. 174–192.
6. Платонов А.П. Повести и рассказы. – М.: Правда, 1983. – 448 с.
7. Платонов А.П. Чевенгур. – М.: Высшая школа, 1991. – 654 с.
8. Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. Публикация М.А. Платоновой. Составление, подготовка текста, предисловие и примечание Н.В. Корниенко. – М.: Наследие, 2000. – 424 с.
9. Ливская Е.В. Феномен «экспериментального реализма» в прозе 1920–1930-х гг. XX века: на материале произведений С. Кржижановского, К. Вагинова и А. Грина // Материалы докладов гуманитарных секций региональной университетской научно-практической конференции. Сер. «Гуманитарные науки», 2017. – С. 328–331.
10. Сударикова Н.В. Работа с историческими текстами как неотъемлемое условие формирования интеллектуального и нравственного потенциала студентов вуза // Человек в XXI веке. Материалы IX Международной научно-практической конференции преподавателей и студентов. – 2014. – С. 75–76.
11. Яблонская С.Ю., Александров Е.Л. Методология мотивного анализа в теории литературы, философии, исследовании семиотических объектов – Москва, 2020. – 86 с.

S.Y. Yablonskaya

**IDEAS OF N. DANILEVSKY AND O. SPENGLER IN THE WORKS
OF F. DOSTOEVSKY AND A. PLATONOV**

Abstract. The article contains an analysis of the continuity of views on the universe and man of F. Dostoevsky and A. Platonov, as well as the reflection of the philosophical concepts of N. Danilevsky and O. Spengler in their work.

Keywords: typological connections; cultural and historical types; collapse of humanism; culture; civilization.

М.А. Матафонова

nslvy@mail.ru

*студент Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина
Москва, Россия*

И.О. Кузнецова

yuna.ke.yo@gmail.com

*студент Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина
Москва, Россия*

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И О. ДЕ БАЛЬЗАК: ДИАЛОГ КУЛЬТУР И ПЕРЕВОД «ЕВГЕНИИ ГРАНДЕ»

Аннотация. В данной статье мы рассматриваем интертекстуальное взаимодействие двух великих писателей – Ф.М. Достоевского и О. де Бальзака – на примере перевода романа «Евгения Гранде», сделанного Достоевским в 1844 г.

Ключевые слова: Достоевский; Бальзак; диалог культур; «Евгения Гранде»; раннее творчество Достоевского.

Одной из ключевых особенностей русской литературы является ее самообытность, восходящая к древнерусской литературной традиции, однако также примечательна и ее связь или, вернее, подражание западноевропейской литературе. Все искусство – это, в той или иной мере, подражание чему-то, что было создано ранее. В литературе наше внимание привлекает не только уникальность того или иного произведения, но и его связь с другими произведениями, реминисценции. Ф.М. Достоевский называет данное явление «всечеловечностью», подразумевая под ней «способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гений чужих наций...» [2. Т. 26. С. 129].

Данный *диалог культур* в литературе – явление достаточно частое. Так, например, М.М. Бахтин писал, что истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, «она рождается между людьми, совместно ищущими истину в процессе их диалогического общения» [1: 126]. Мы же, в свою очередь, замечаем и то, что диалог может существовать не только на уровне общения между двумя людьми, но и на высшем уровне – уровне взаимодействия культур.

Русская литература XIX века умело впитала в себя многие особенности европейских образцов, которые русские писатели всегда с большим интересом изучали. Федор Михайлович Достоевский, например, известен своим интересом к западной литературе, в частности, к французской – в юности

писатель начал изучать французский язык сперва в семье, а потом в пансионе у француза Сушара, затем продолжив изучение языка в пансионе Чердака у Пере и Дельсаль [7: 103].

Будучи не только «страстным писателем», но и «страстным читателем», Достоевский часто отмечал свое особое отношение, свою особую любовь к произведениям Бальзака. С. Ю. Сафонова указывает на то, что «прочитав Бальзака впервые, Достоевский в течение всего своего литературного пути находился под впечатлением поразивших его открытий великого французского романиста в разгадке ‘тайны человека’, чувствуя ‘вселенское’ в его героях» [9: 114]. Творчество Бальзака нужно было Достоевскому для изучения «человека и жизни» через изучение характеров и их становлений «в душе человека» [7: 103]. Исследователи творчества Достоевского подчеркивают заметное влияние, оказанное на молодого писателя французским романистом.

Достоевский увлекался творчеством Бальзака с самых ранних своих лет. Стоило бы отметить, какое огромное влияние оказали произведения Бальзака на становление раннего Достоевского, на формирование его собственного стиля. Когда Федору Михайловичу было 22 года, он с огромным энтузиазмом принялся за перевод романа О. де Бальзака «Евгения Гранде». Примечательно и то, что данный перевод, напечатанный в малоизвестном журнале «Репертуар и пантеон», стал первой публикацией начинающего литератора. Достоевский особенно ценил данный роман за его высокие художественные достоинства, а также за социальное и психологическое содержание.

«Бальзак на протяжении всей жизни Достоевского оставался его литературным ‘собеседником’» [9: 114], о чем свидетельствует и то, что писатель интересовался личностью французского романиста, а также его взглядами и особенностями мировоззрения. Влияние Бальзака проявляет себя, в первую очередь, не в сходстве отдельных сюжетов, а именно в «мощном чувстве родства с талантом великого европейского мастера, которые так остро ощущал Достоевский» [6: 77]. Описываемый нами в данной статье диалог русской и французской культур наблюдается также и в многочисленных реминисценциях и бальзаковских парафразов у Достоевского.

Примечательно, что оба писателя являются психологами-экспериментаторами, т. к. исследуют человеческую душу, помещая ее в различные условия для возбуждения тех или иных реакций. Именно поэтому в их романах кульминация чаще всего приходится именно на драматические сцены. Таким образом, можно заключить, что художественный метод Достоевского очень похож на художественный метод его французского вдохновителя – они оба описывают в своих произведениях острые конфликты, окруженные высокой напряженностью эмоций.

Еще одной примечательной особенностью художественного метода, свойственной обоим писателям, является изучение социальной картины

общества. Бальзак стремится сделать это, «не оставив без внимания не один тип, ни один характер» [6: 77]. Изучение общества интересовало и Достоевского, поскольку одним из его основных художественных методов являлся натурализм. Новаторство обоих писателей заключалось в том, что и Бальзаку, и Достоевскому удалось проникнуть во внутренний мир человека, изучить все особенности его души.

Бальзака интересует человек как носитель тех или иных общественных функций, а Достоевского – как носитель сложной диалектики социального и нравственного начала.

Таким образом, становится очевидным влияние французской литературы (в первую очередь, именно творчества О. Бальзака) на творчество раннего Достоевского. В данном случае мы говорим не только о диалоге культур, основанном на литературных реминисценциях в произведениях, но и на схожести взглядов писателей, на схожести их мировоззрений и интересующих их тем и проблем.

Как уже упоминалось, не случайно печатным дебютом Ф.М. Достоевского стал перевод версии романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» от 1834 г. – данный текст появился в журнале «Репертуар и пантеон» спустя десять лет после публикации оригинала [5: 159]. Одной из ярких особенностей рассматриваемого перевода является меткость и широта применения интертекстуальной аккультурации. С. А. Кибальник полагает, что Достоевским был осуществлен не столько перевод, сколько перенесение оригинала в русский литературный контекст 1840-х гг, насыщение его концептами, лексемами и высказываниями, прецедентными для русскоязычного читателя [3: 69].

Помимо такого транспозиционирования Достоевский создавал перевод «Евгения Гранде», воодушевленный стремлением наиболее углубленно и осязательно развить идеи, сформулированные Бальзаком в предисловии и послесловии к роману. Означенные части оригинального текста являются ключом к пониманию всего произведения – они посвящены описанию концепции «женская сущность как воплощение связи человека с божественным».

В соответствии с данным стремлением Достоевский усиливает краски, которыми Бальзак описывает Евгению – Деву Марию, «очень резко проводит границу между Евгенией и всем остальным миром», «не допускает никаких негативных влияний, способных затмить образ героини» [5: 167]. В переводе Достоевского рядом с именем Евгении крайне часто помещается эпитет *благородная*, что акцентирует внимание читателя на духовности не только конкретной женщины, носящей в себе след Богоматери, но и всего Евиного рода.

Сохранение связи с небом и Богом рассматривается Достоевским как способность, которая вверена женщине и может быть передана исключительно женщиной. Т. Г. Магарил-Ильяева приводит яркий пример того, как русский

переводчик подпитывает данную мысль, трансформируя текст Бальзака: в оригинальной версии романа Шарль отказывается от отцовского наследства, в то время как в переводе Достоевского фигурирует отказ от наследства материнского. Отказ от того, что передано мужчине матерью, еще более походит на отказ от особого духовного зренья, если обратить внимание на следующие строки: «золотыя сѣмена, посянныя матерью въ его сердцѣ, не дали прекраснаго плода» [8. Т. 7. С. 61]. Переводчик подчеркивает принадлежность особой божественности женскому роду.

По Бальзаку, кроме женщины духовным зрением обладают также дети и поэты. Для молодого Достоевского осмысление связи поэта с Богом призвано было решить проблему преодоления бытийной косности. В одном из своих писем к Н. Н. Страхову он утверждает: «Поэт в порыве вдохновенья разгадывает Бога, следовательно, исполняет назначенье философии, <...> философия есть та же поэзия, только высший градус ее!» [2. Т. 28. Книга 2. С. 52].

Одухотворенному существу в лице Евгении в некоторой степени противопоставлен старик Гранде, изображенный русским переводчиком как невозможный скупец. А. Ю. Лешневская отмечает, что Бальзак, напротив, избегает описывать скупость своего героя и предпочитает накладывать более основательные мазки на его деловые качества [4]. В русском переводе первоначальный контраст между характерами отца и дочери обострен идеализацией Евгении и интенсификацией скупости тайного миллионера.

Евгения для Достоевского – прежде всего душа, разбивающая оковы бытийной косности. Материализм старика Гранде оттеняет ее добродетели с одной стороны, порочность Шарля – с другой. При этом Бальзак сообщает ей большее присутствие в физическом пространстве: к примеру, любовь Евгении к Шарлю описана с привлечением сексуального подтекста. Достоевский трансформирует эту любовь в общечеловеческую, безусловную и всепроникающую – только такая и может родиться в сердце новой Марии.

Интертекстуальный контакт, объединивший Ф.М. Достоевского и О. де Бальзака, интересен как с философско-эстетической, так и с фактической точек зрения. Это и сотворчество автора и переводчика, и совместная разработка философских концептов, и яркий пример диалога культур.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – 318 с.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1971–1991.
3. Кибальник С. А. К проблеме интертекстуальной аккультурации оригинала («Евгения Гранде» О. де Бальзака в переводе Ф.М. Достоевского) // *Česlovo Milošoskaitymai*. – 2012. – № 5. – С. 68–77.

4. Лешневская А. Ю. Три «Гранде» [Электронный ресурс] // Горький Медиа. – URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2008/4/tri-grande.html> (дата обращения: 30.08.2021).
5. Магарил-Ильяева Т. Г. «Философия перевода»: Ф.М. Достоевский и роман О. Бальзака «Евгения Гранде» // ДМКФ. – 2019. – №1 (5). – С. 157–176.
6. Мамедханова Н. Дж. Взаимосвязь реализма О. Бальзака и Ф.М. Достоевского // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. – 2011. – № 2. – С. 76–79.
7. Нечаева В. С. Ранний Достоевский: 1821–1849. – М.: Наука, 1979. – 288 с.
8. Репертуар и Пантеон. Театральное обозрение, издаваемое В. Межевичем и И. Песоцким. Год шестой. – 1844. – № 6. – С. 386–457; № 7. – С. 44–125.
9. Сафонова С. Ю. Ф.М. Достоевский и О. Бальзак: диалог мировоззрений // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 17 (271). – С. 113–116.

M.A. Matafonova

I.O. Kuznetsova

**F. M. DOSTOEVSKY AND O. DE BALZAK: THE DIALOGUE
OF CULTURES AND ‘EUGÉNIE GRANDET’ TRANSLATION**

Abstract. In the article we consider the intertextual interaction of two great writers, F.M. Dostoevsky and O. de Balzac, on the example of ‘Eugénie Grandet’ translation made by Dostoevsky in 1844.

Keywords: Dostoevsky; Balzac; the dialogue of cultures; ‘Eugénie Grandet’; early Dostoevsky.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАССКАЗА Э. ПО «СЕРДЦЕ-ОБЛИЧИТЕЛЬ» И РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ СЮЖЕТНЫХ ЛИНИЙ

Аннотация. Данная статья посвящена сравнительному анализу рассказа Э. По «Сердце – обличитель» и романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Мы выбрали эти произведения, поскольку рассказ По был написан ранее романа «Преступление и наказание», в том и в другом произведении основным мотивом является мотив убийства. В данной статье делается попытка сопоставления сюжетных линий двух этих произведений с целью выявления общих и различных структурных элементов сюжета. В статье отмечается, что в романе Достоевского используется гораздо больше языковых и выразительных средств, чем в рассказе Э. По, к тому же проблематика романа «Преступление и наказание» не сводится лишь к разбору сюжетного уровня повествования, поэтому мы не говорим о том, что Достоевский скопировал произведение По, но можно сказать, что он поглотил произведение предшественника, сделал сюжет более сложным, гармоничным и многогранным.

Ключевые слова: роман; рассказ; сюжет; убийство.

Совсем скоро исполнится 200 лет со дня рождения великого писателя Ф.М. Достоевского. Ч. Айтматов говорил о Ф.М. Достоевском: «В сегодняшнем мире ... тревожный набат Достоевского гудит, неумолчно зывая к человечности и гуманизму» [2: 18]. В.Г. Белинский отмечал: «Необыкновенность, сила, глубина и оригинальность таланта Достоевского были признаны тотчас же всеми, и ... публика тотчас же обнаружила ту неумеренную требовательность в отношении к таланту Достоевского и ту неумеренную нетерпеливость к его недостаткам, которые имеют свойство возбуждать только необыкновенный талант» [6: 23]. Л.Н Толстой считал, что Ф.М. Достоевского уже потому стоит считать великим писателем, что даже иностранец в его произведениях узнают себя и видят свою душу [6: 58].

О таланте Ф.М. Достоевского можно говорить часами и для каждого из нас Ф.М. Достоевский свой: кого-то привлекают сюжетные линии

его рассказов, кто-то отмечает, что Ф.М. Достоевский необыкновенно тонко знал человеческую душу и умел изобразить внутреннее состояние человека или различное содержание его сознания, различные процессы в его сознании с необыкновенной прозорливостью, причем тут же предполагается само собой разумеющимся, что человеческая душа действительно потемки, что в ней совершается много иррационального, странного, таинственного и что именно Достоевский все эти причудливые стороны человеческой психики великолепно понимал и умел их делать доступными нашему восприятию путем их художественного воспроизведения, а кого-то интересует язык и художественные особенности произведений Ф.М. Достоевского [6: 83].

В настоящее время достаточно много работ, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского. Нам удалось познакомиться с исследованиями Г.М. Фридлендера, И.Л. Волгина, А.С. Долинина, В.Н. Захарова, Т.А. Касаткиной, В.С. Нечаевой, Л.И. Сараскиной, К.А. Степанян, Г.К. Щенникова.

Казалось бы, что после столь авторитетных в литературоведении имен уже сложно что-то сказать о Ф.М. Достоевском, однако в данной статье нам хотелось бы сравнить два произведения, поэтому свою статью мы назовем так: «Сравнительный анализ рассказа Э. По «Сердце – обличитель» и романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание: сходства и различия сюжетных линий».

Данный произведения были выбраны нами не случайно. Всем нам известно, что сюжетную линию, связанную с убийством человека или нескольких лиц, после Ф.М. Достоевского часто можно было встретить в творчестве других авторов, однако нам хотелось бы найти произведение, которое было написано до романа «Преступление и наказание».

Рассказ Э. По был написан в 1842 году. Впервые рассказ был напечатан в 1843 году. В 1910 году в журнале «Русские символисты» было написано следующее: «Лучшие вещи Э. По являются вещами столь эстетически совершенными, сколь и эстетически беспощадными, живыми вторжениями все той же больной совести. Последнее сближает Эдгара По гораздо больше с нашим Ф.М. Достоевским, чем с любым из эпигонов-стилизаторов его же школы» [6: 45].

Ф.М. Достоевский ознакомился с рядом рассказов Э. По во французских переводах Бодлера не позднее 1860 года. Прочитанные рассказы произвели на писателя сильное впечатление, в следующем году Ф.М. Достоевский включил переводы трех рассказов в первый номер журнала «Время», который редактировал его брат Михаил. К этой публикации Ф.М. Достоевский написал предисловие. В ней писатель обратил внимание на силу воображения писателя, на способность героя к глубокому самоанализу, на умение писателя убеждать читателя в возможности невероятных событий.

Стоит отметить тот факт, что самую подробную оценку творческой манеры Э. По дал именно Ф.М. Достоевский, который считал, что из сюжета, который описан у Э. По, мог получиться целый роман, не мог Федор Михайлович не заметить и способность героя По к некой внутренней рефлексии, к тому же Достоевский отметил, что в рассказе По много деталей, которые были так значимы в романах Ф.М. Достоевского.

Само собой напрашивается сопоставление рассказа Э. По и романа «Преступление и наказание». Тот факт, что Достоевский начал писать свой роман в форме исповеди героя сближает произведения еще больше. За фабулу своего произведения По берет тему «идеального» убийства, когда убийцу может выдать лишь собственная совесть. Оба героя очень тщательно продумывает свое преступление. Родион Раскольников даже посчитал точное количество шагов от своего жилища до дома старухи (730 шагов). За два дня до совершения преступления Родион проводит «генеральную репетицию» своего преступления. Герою По пришлось несколько раз (7 раз) проводить такую репетицию, то есть оба героя до преступления были в квартирах своих жертв, старались запомнить расположение предметов в комнате, чтобы затем можно было легко скрыть следы преступления. Все мы хорошо помним, что непосредственно перед убийством Родион Раскольников слышит стук собственного сердца и боится, что это спугнет свою жертву. Достоевский упоминает о том, что Раскольников в этот момент гордится своей изобретательностью и хитростью: «Эта минута отчеканилась в нем навеки, – он понять не мог, откуда он взял столько хитрости» [5, т. 3, С. 89]. Герой рассказа Э. По в начале рассказа говорит о том, что многие считают его сумасшедшим, однако психически больные люди не могут так здраво рассуждать и полностью понимать того, что происходит с ними: «Правда! Я нервный – очень даже нервный, просто до ужаса, таким уж уродился; но как можно называть меня сумасшедшим? От болезни чувства мои только обострились – они вовсе не ослабели, не притупились. И в особенности – тонкость слуха. Я слышал все, что совершалось на небе и на земле. Я слышал многое, что совершалось в аду. Какой я после этого сумасшедший? Слушайте же! И обратите внимание, сколь здраво, сколь рассудительно могу я рассказать все от начала и до конца» [14: 325]. По сюжету мы знаем, что оба героя совершают убийства: Родион Раскольников убивает двух людей (Алену Ивановну и ее ни в чем неповинную сестру Лизавету Ивановну). Алену Ивановну Раскольников убивает за то, что она «грабит» людей, люди вынуждены закладывать вещи и получать за них сущие гроши. Лизавета же Ивановна лишается жизни, так как приходит домой не вовремя и становится свидетелем преступления Раскольникова. Герой рассказа Э. По убивает человека не потому, что тот сделал что-то плохое, а потому, что

у старика, по мнению героя, «дурной глаз». Убивает герой По одного человека. Что же еще роднит два этих произведения? После преступления, как нам известно, Раскольникова долгое время никто не подозревает. Герой По тоже старается не выдавать себя. Когда в квартиру старика приходят полицейские, то он водит их о комнате, показывает, что ничего из ценных вещей не пропала, сам же в этот момент он испытывает страх, его речь становится сбивчивой и быстрой: «Я улыбнулся – в самом деле, чего мне было бояться? Я любезно пригласил их в комнаты. Я объяснил, что это сам я вскрикнул во сне. А старика нет, заметил я мимоходом, он уехал из города. Я водил их по всему дому. Я просил искать – искать хорошенько. Наконец я провел их в его комнату. Я показал им все его драгоценности, целехонькие, нетронутые» [14: 327]. Стоит обратить внимание и на тот факт, что оба героя совершают преступления не ради обогащения, поскольку все деньги остаются целыми. У Раскольникова была своя теория, поэтому он и совершает это страшное преступление. Герой же По совершает преступление, поскольку ему не дают жить спокойно глаза старика, ему кажется, что эти глаза видят его душу, поэтому в тексте говорится о «дурном глазе» старика. Вот, пожалуй, и все сходства.

Рассмотрим основные отличия этих произведений. Рассказ Э. По написан от первого лица в форме исповеди главного героя. Мы не знаем его имени, возраста, ничего неизвестно о сфере его деятельности. Роман «Преступление и наказание» написан от 3 лица. Мы знаем, что главного героя зовут Родион Романович Раскольников, ему 23 года, он учился на юридическом факультете. Известно, то у героя есть мама и сестра. Из описания комнаты Родиона нам понятно, что наш герой очень беден. Неизвестный рассказчик По считает себя вменяемым человеком, хотя понимает, что люди считают его сумасшедшим. Раскольников полностью осознает то, что делает. До убийства старухи Раскольников был у нее в квартире один раз. Он снова закладывал вещи. Герой По совершает убийство на восьмой день, до убийства он 7 раз был в квартире своей жертвы. Жертвы героев перед смертью испытывали чувство страха, однако он по-разному проявляется у жертв. У Достоевского об этом написано так: «Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове» [5, т. 3: 102]. У По момент, когда старик испытывает страх, описан так: «Страх его все увеличивался. Он старался уверить себя, что страх его беспричинный, и не мог. Он говорил сам себе, что это ветер в трубе, что это мышь под полом или сверчок, крикнувший где-нибудь. Да, он хотел придать себе храбрости этими гипотезами, но все было напрасно. Все было напрасно, потому что смерть, приближавшаяся к нему огромной темной тенью, окутала уже свою жертву» [14: 326]. Мы знаем, что Алена Ивановна и Лизавета Ивановна

80 | умирают от удара топора, а старик в рассказе По умирает от удушья. Герой романа По решил расчленить труп: он отрезал руки, голову и ноги. Родион Раскольников оставил тела своих жертв нетронутыми. По тексту рассказа По мы понимаем, что его герой не пришел еще к раскаянию, сложно говорить и о том, что герой испытывает чувство вины. Герой По в определенные моменты признается, что ненависти к старику он не испытывает, при встрече с ним старался быть обходительным, заботливым и внимательным. Раскольников же каждой клеткой своего тела ненавидит старуху. Мотивы преступления у героев различны: Раскольников убивает, так как ненавидит, а неизвестный рассказчик По убивает, потому что любил.

Сопоставив два произведения, мы понимаем, что арсенал изобразительных средств, использованных По для раскрытия психологического состояния своего героя не так богат, как у Ф.М. Достоевского. Образ Раскольникова несомненно гораздо объемнее и богаче, чем образ неизвестного рассказчика. Конечно, проблематика романа Ф.М. Достоевского настолько глубока, что вряд ли можно сравнивать два этих произведения. Таким образом, уместно говорить не о копировании, а о поглощении одного произведения другим. По мнению Альфреда Бема, эта особенность была характерна для творческой манеры Ф.М. Достоевского. Бем отмечает, что Достоевский берет только сюжет, из которого появляется целый круг новых идей и творческих решений [12: 38].

Мы видим, что По чуждо гуманистическое чувство, он не ставит героев перед нравственным выбором, а для Достоевского нравственные вопросы составляют основу романа. Можно отметить, что герой Достоевского постоянно думает, переживает, сомневается и рефлексировать. Герой По, на наш взгляд, не осознает до конца всего происходящего, действует как явно безумный человек, поэтому действия героя схожи с автоматом.

Герой Э. По, как мы видим, считает себя личностью незаурядной, особенной, в эпоху По еще не была сформирована идея о «сверхчеловеке». Достоевский же в своем романе постоянно говорит в «сверхчеловеке». Именно эта особенность помогают герою делать то, что не могут делать другие люди.

Параллели в творчестве американского романтика По и русского реалиста Достоевского отмечались уже во второй половине XIX века, причем сначала в англоязычной печати, так как Достоевский получил признание и стал предметом серьезного изучения на Западе значительно раньше, чем По – в России. В 1881 году появилась статья, в которой говорилось, что в творчестве Достоевского есть мотивы, характерные для творчества По.

В 1902 году Л. Андреев в своем рассказе мысль сумел соединить мотивы рассказа «Сердце-обличитель» и романа Достоевского «Преступление и наказание» [1, т. 2. С. 49].

Литература

1. Андреев Л.Н. Собрание сочинений [Текст] : в 6 т. / Леонид Андреев ; редкол.: И.Г. Андреева [и др.] ; [сост. и подгот. текста В. А. Александрова, В.Н. Чувакова ; вступ. ст. А.В. Богданова: 5–40 коммент. В.Н. Чувакова]. – М.: Художественная литература, 1990–1996.
2. Айтматов Ч.Т. Статьи, выступления, диалоги, интервью. – М.: Изд-во АПН, 1988.
3. Бахтин М.М. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского // Психология личности: Тексты. – М.: Изд-во МГУ, 1982.
4. Введение в литературоведение: Учебник для филологических специальностей университетов / Под общ. ред. Г.Н. Поспелова. – М.: Высшая школа, 1988.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений [Текст]: В 30 т. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд., 1972.
6. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990.
7. Есин А.Б. Художественный психологизм как свойство литературного стиля: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1980.
8. Каранчи Л. Роль рассказчика в психологической системе Достоевского // Ежедневник XXI. – Дебрецен, 1984. – С. 41–57.
9. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. – М.: Изд-во МГУ, 1991.
10. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
11. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. – № 8. – С. 74–79.
12. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931: Сб. статей / Сост. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский. – М.: Книга, 1990.
13. Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. – Кишинев: Штиинца, 1981.
14. По Э. Рассказы [Текст] / Эдгар По ; [пер. с англ. З.Е. Александрова]. – М.: De Agostini, 2012. – 361 с
15. Проблемы психологизма в художественной литературе. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1980.
16. Станюта А.П. Постигание человека. Творчество Достоевского. 1840–1860. – Минск: Изд-во Белорусского ун-та, 1976.

**COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF E. POE'S SHORT
STORY «THE ACCUSER HEART» AND F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL
«CRIME AND PUNISHMENT»: SIMILARITIES AND DIFFERENCES
OF PLOT LINES**

Abstract. This article is devoted to a comparative analysis of the story by E. Poe "The Accuser Heart" and the novel by F.M. Dostoevsky "The Crime and punishment". We chose these works because Poe's story was written earlier than the novel "Crime and Punishment", in both works the main motive is the motive of murder. This article attempts to compare the plot lines of these two works in order to identify common and different structural elements of the plot. The article notes that Dostoevsky's novel uses much more linguistic and expressive means than in the story of E. Moreover, the problems of the novel "Crime and Punishment" are not limited only to the analysis of the plot level of the narrative, so we are not saying that Dostoevsky copied the work of Poe, but we can say that he absorbed the work of his predecessor, made the plot more complex, harmonious and multifaceted.

Keywords: novel, short story, plot, motive, murder.

РЕЦЕПЦИЯ ТРАДИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ К. ГАМСУНА «ГОЛОД»

Аннотация. Произведения Ф.М. Достоевского стали источником вдохновения для ряда зарубежных авторов: в частности, норвежского писателя Кнута Гамсуна. Статья включает в себя краткий анализ романа «Голод» и его главного героя, их сравнение с романом «Преступление и наказание» и Раскольниковым соответственно.

Ключевые слова: Достоевский; Гамсун; литературные традиции; художественная рецепция; Россия и Европа.

Творчество Ф.М. Достоевского, как одного из наиболее ярких представителей золотого века русской литературы, высоко ценится за рубежом как читателями, так и профессиональными критиками и литературоведами. Согласно исследованию, проведенному в 2015 году аналитическим агентством Thomson Reuters на базе ресурса Web of Science, Федор Достоевский является самым цитируемым из русских писателей в мировом научном сообществе (7.8 тыс. упоминаний). К произведениям классика обращались не только филологи, лингвисты или историки – недвусмысленный интерес к романам и повестям Достоевского проявляли в научных трудах психологи, психиатры и неврологи [1: 1–3].

Пожалуй, наиболее объективную оценку тому, является ли Достоевский не только большим писателем, но и классиком для Европы, можно дать, ознакомившись с рядом известных зарубежных литераторов, в свое время вдохновлявшихся Ф.М. Достоевским. Среди них лауреат Нобелевской премии по литературе Андре Жид, писатель-модернист Франц Кафка, философ Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс. Психиатрик Зигмунд Фрейд в труде «Достоевский и отцеубийство» писал: «"Братья Карамазовы" – самый грандиозный роман из когда-либо написанных, а "Легенда о Великом Инквизиторе" – одно из наивысших достижений мировой литературы, которое невозможно переоценить...» [2: 285].

Одним из литературных «учеников» Ф.М. Достоевского был пионер модернизма, норвежский писатель и лауреат Нобелевской премии по литературе, *Кнут Гамсун*.

Его произведения, как и у Достоевского, пронизаны глубокими размышлениями о человеческой сущности и «картинами лихорадочных душевных

84 | метаний» [3, Г. № 6: 1–2]. Максим Горький пишет о творчестве Гамсуна: «...его красота в неумолимой и ослепительно простой правде, которая как-им-то чудом делает написанные им фигуры людей так же убедительно прекрасными, как статуи античной Греции» [4: 1–2].

Одно из наиболее известных произведений К. Гамсуна – дебютный роман (также называемый иногда повестью [5: 1] «Голод», целиком изданный в 1890 году. Произведение практически полностью автобиографично: большая часть событий, изложенных на страницах книги, происходили с автором в реальности. «Это было в те дни, когда я ходил голодный по Кристиании [совр. Осло] ...», – пишет Гамсун в самом начале романа [6]. Неслучайно также то, что герой, от лица которого ведется повествование (далее – Рассказчик), ни разу не называется по имени. Рассказчик – молодой интеллеktуал, еле сводящий концы с концами. Автор начал работу над «Голодом», вернувшись в Копенгаген после неудачной эмиграции в США [3, Г. № 3–5].

Первые тридцать страниц «Голода» были анонимно опубликованы в журнале «Ню Юрд». Уже тогда Эдвард Брандес, датский драматург, критик и востоковед крайне высоко оценил отрывок, написанный Гамсуном «...автор был не просто одарен, как многие другие литераторы. В его рукописи было что-то от Достоевского... Чем дальше я читал, тем стыднее мне становилось. А, закончив чтение, я чуть не умер от стыда», – говорил он в личной беседе писателю Акселю Лундегорду [3, Г. № 6].

Опубликованный первоначально без указания авторства, отрывок из «Голода» был с восхищением принят творческой интеллигенцией Скандинавии – труд неизвестного писателя был работой не столько в стиле «обличительного реализма», присущего до-Гамсуновской литературе в Норвегии, сколько в уникальном и ранее неизвестном читателю направлении модернизма [7: 1].

Книжный герой перестает быть частью очерченного мира, и акцент в повествовании ставится на внутренних переживаниях персонажей (в особенности, протагониста). Характеры окончательно теряют однозначность: так, например, в начале романа, испытывая сильный голод, Рассказчик щедро подает милостыню первому попавшемуся нищему (закладывая для этого свой жилет). Терпящий крайне бедственное положение, главный герой переживает спектр эмоций: голод героя становится психологическим мотивом его поступков, порой абсурдных, болезненных и нелогичных. Голод определяет обостренное восприятие окружающего мира, при этом он испытывает, не только мучительный физический голод, но и голод духовный. Его мучит чувство одиночества от того, что он не находит в окружающих сочувствия своим творческим устремлениям. Не зря Рассказчик тешит себя фантазиями о принцессе Илаяли, живущей в волшебном замке (восполнение духовного голода, жажды общения), а также выдумывает слово «Кубоа», якобы имеющее

огромное значение для грамматики (тщеславие, поиск славы и известности, жажда быть полезным окружающим).

Композиция «Голода» также нестандартна относительно реалистической традиции: произведение делится на четыре приблизительно равных фрагмента («пьес», как называл их сам Гамсун). Автор сознательно не ставит хронологических рамок, изображая сюжет, ровно как и проблему «удушающего» голода, несколько вневременной – может меняться исторический контекст, страна, ситуации, однако воздействие нищеты на человека всегда одинаково.

«Пьесы» написаны по одному алгоритму (?), выведенному Гамсуном: в каждом периодов «голода» тяжелое состояние героя усугубляется, а отсутствие средств к существованию вот-вот готово толкнуть Рассказчика на отчаянные поступки. Тем не менее, в концовке каждой «пьесы» происходит счастливая развязка, дающая шанс на передышку и, возможно, полное восстановление сил. Однако, в трех «эпизодах» из четырех протагонист не может распорядиться подарками судьбы и вновь оказывается в практически безвыходном положении.

Будучи уязвимым и не уверенным в себе человеком, герой Гамсуна, тем не менее, придумывает роль богатого, щедрого человека, часто в ущерб себе: отдает последние деньги нищему скорняку не из великодушия и снисхождения, а чтобы показаться благодетелем; чтобы не показаться бездомным, отказывается от бесплатного завтрака в полицейском отделении. Этот прием многоплановости позволил Гамсуну передать сложный и противоречивый внутренний мир главного героя.

Говоря о традициях и мотивах, заложенных Ф.М. Достоевским, необходимо употребить термин «рецепция», то есть усвоение и приспособление данным обществом социологических и культурных форм [9], возникших в другой общественной среде. Под «художественной рецепцией» мы можем подразумевать следующее: *художественная рецепция есть восприятие и перевоссоздание собственных текстов на основе текстов, прочитанных и воспринятых у других авторов* [10: 309].

Тема рецепции К. Гамсуном творчества Достоевского многократно поднималась как в конце XIX века [3, Г. № 7], так и в современном литературоведении [11]. Доказательством в пользу гипотезы о рецепции являются высказывания самого Гамсуна, в которых он признает вклад Достоевскому в мировую литературу. «Достоевский – единственный писатель, у которого я чему-то научился, он – самый великий из всех русских гигантов», – пишет он русской поклоннице.

Термин «литературная рецепция» уместно употребить, сравнивая роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского с романом «Голод» Гамсуна. Обывателю данные произведения на первый взгляд могут показаться крайне

86 | похожими: об этом говорят как некоторые внешние сходства в характере героев, так и общий мрачный тон повествования.

И Раскольников, и Рассказчик на страницах романов пребывают в крайне бедственном положении – у каждого из них едва хватает денег, чтобы заплатить за жилье, а у протагониста «Голода» порой не оказывается средств даже на еду. Оба являются интеллектуалами, относительно образованными и начитанными и, судя по репликам окружающих, молодыми людьми (Родион – бывший студент). Главный герой романа Гамсуна нередко пробует опубликовать собственные статьи в журналах (напр. «статья о роли преступлений в будущем»). Теория Раскольникова, высказанная в статье, стала ключевым мотивом к двойному преступлению героя.

И «Преступление и наказание», и «Голод» оканчиваются на мажорной ноте. На этом этапе обнаруживается одно из принципиальных различий между произведениями. Роман Достоевского является историей о нравственном падении и последующем возрождении главного героя. «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его», – пишет автор [12].

Рассказчик в «Голоде», в свою очередь, не совершал серьезных и аморальных поступков, не шел даже на мелкие преступления, хотя на это протагониста подталкивала нужда. Целью Гамсуна было не обличение социальных пороков или бедности, хотя сам он в письме другу называл книгу «скандальной» и «неприличной» [3, Г. № 6]. Рассказчик не испытывает дискомфорта (помимо физиологического) от собственной нищеты, а его духовные страдания не имеют социальных причин. Герой «Голода» не обвиняет общество, вопреки всем невзгодам и благодаря своему таланту он не ощущает себя человеком «на дне». Поэтому, например, протагонист и совершает якобы великодушные поступки по отношению к окружающим – поскольку не чувствует тяжести нищеты в душе (в отличие от Родиона после разговора с Семеном Мармеладовым).

Несмотря на очевидные рецепции Достоевского (вышеупомянутое освещение жизни нищего интеллектуала, претендующего на большее), «Голод» Кнута Гамсуна нельзя назвать даже незначительно вторичным произведением. Мы можем по праву назвать Гамсуна пионером модернизма, поскольку «Голод» первым в европейской литературе воплотил большую часть тенденций, свойственных этому методу – от обрывчатого, несколько хаотичного повествования и «потока сознания» до иного подхода к описанию внутреннего мира протагониста. Исключением здесь является полное отсутствие сюрреализма в повествовании. Это неудивительно, поскольку роман сюжетно автобиографичен, чему противоречили бы заметные фантастические элементы. Писатель и редактор И. Башевиц-Зингер в предисловии к американскому изданию «Голода» справедливо назвал Гамсуна «отцом модернистской литературы

XX века» [13: 1]. Касаемо рецепции трудов Достоевского, сын Гамсуна, Туре, признавал, вслед за отцом, что писатель при создании нескольких собственных книг вдохновлялся произведениями русского классика (комментируя, напр., очевидную схожесть сюжетов новеллы «Азарт» с романом «Игрок» Ф.М. Достоевского [3, Г № 7]).

Произведения Достоевского, несмотря на некоторые модернистские черты (напр. глубокий психологизм в «Преступлении и наказании» или «поток сознания» в «Записках из подполья»), тем не менее, нельзя отнести к этому литературному направлению.

В данной статье, посредством краткого анализа сюжета, композиции и образа протагониста в романе К. Гамсуна «Голод», мы выявили определенное влияние традиций, заложенных в творчестве Достоевского, на европейскую прозу и, опосредованно, на всю модернистскую литературу XX века. Метод литературной рецепции, к которому обращался Гамсун, позволил автору создать многогранный психологический роман, установивший новые каноны для всей скандинавской литературы [3, Г. № 6].

Литература

1. Черных А. Русскому миру нашли место в мировой науке // Коммерсантъ, 2015. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2878370>
2. Фрейд. З. Достоевский и отцеубийство // Художник и фантазирование (сборник работ). – М.: Республика, 1995. – С. 285–294.
3. Будур Н.В. Гамсун. Мистерия жизни. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 348 с.
4. Перевал: Литературно-художественный альманах. Сборник. – М.; Л.: Гиз. 1928. – С. 6.
5. Советская энциклопедия, – Т. 5: 330–338. – 1968. – 975 с.
6. Гамсун К. Том 1. – Голод; Мистерии; Пан: Романы / пер. с норвеж.; Вступит. статья Б. Сучкова; Комм. А. Сергеева; худож. А. Лепятский. – М.: Художественная литература, 1991. – 560 с.
7. Обр. проект Level One. С чего начался модернизм? – URL: <https://levelvan.ru/pcontent/modernism-7/nachalo>
8. Куприянова И.П. // Гамсун К. Избранное. Предисловие к изданию. – Л.: Лениздат, 1991. – С. 3–18.
9. Большой словарь иностранных слов. – М.: ИДДК, 2007. – 704 с.
10. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.Г. Беллинского. – 2012, № 27 – С. 308–310.
11. Казнадзева О.Н. Традиции Ф.М. Достоевского в творчестве Кнута Гамсуна (на примере романов "Голод" и "Преступление и наказание" (литературоведческий и методический аспекты). – ВКР, КГПУ им. В.П. Астафьева, 2018.

12. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Дрофа, 2008. – 607 с.

13. Яковлева Е. Кнут Гамсун: нацистский писатель, которого стоит прочесть. – URL: <https://2queens.ru/Articles/Biblioteka-Pisateli/Knut-Gamsun-nacistskij-pisatel-kotorogo-stoit-prochest.aspx?ID=3623>, 2020.

L.D. Vartanyan

**RECEPTION OF THE TRADITION OF F.M. DOSTOEVSKY
IN K. HAMSUN'S NOVEL «HUNGER»**

Abstract. The works of F.M. Dostoevsky have become a source of inspiration for a number of foreign authors: in particular, the Norwegian writer Knut Hamsun. The article includes a brief analysis of the novel "Hunger" and its main character, their comparison with the novel "Crime and Punishment" and Raskolnikov, accordingly.

Keywords: Dostoevsky; Hamsun; Crime and Punishment; Hunger; literary traditions; literary reception.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ
В РОССИИ И МИРЕ:
ВОСПРИЯТИЕ, ИЗУЧЕНИЕ,
ПРОСВЕЩЕНИЕ

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ИНДОНЕЗИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Русский писатель, мыслитель и философ Федор Михайлович Достоевский, один из самых известных русских писателей, оказавший влияние на всю мировую литературу. Работы Достоевского были переведены на индонезийский язык и теперь стали философскими, научными исследованиями и литературным дискурсом в университете и сообществе Индонезии.

Ключевые слова: культура, литература, Достоевский, романы, философия, русская литература, индонезийский язык.

Вступление. Федор Достоевский – выдающийся писатель, противоречивый и очень популярный. Он ничего не писал для театра (только авторская проза), но театральные постановки по его произведениям – большое количество.

Произведения романов и рассказов Достоевского переведены более чем на 170 языков и с каждым мгновением становятся самыми любимыми исследованиями [9]. Не только для философских рассуждений, исследований, театрального и кинопроизводства, но и для изучения русского языка иностранцами.

Перевод произведений Достоевского на английский язык был осуществлен в массовом масштабе в первой половине XXI века. Почти весь источник перевода взят с английского, а не с родного русского языка. Тем не менее, произведения Достоевского стали материалом философских, научных исследований и литературного дискурса в колледже вплоть до литературного сообщества Индонезии.

Перевод «Идиота», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Села Степанчиково» и текстов других известных на множестве иностранных языков показывает, что Достоевский всегда был частью мировой литературы. Тема человечества, философии и культуры представлена честно, открыто и содержательно [12].

В частности, перевод произведений Достоевского на индонезийский язык, который был сделан в последнее десятилетие, переводчик вкладывает в историю мораль, которая является мощной и оригинальной, чтобы быть принятой читателем. Ряд известных работ стали справочными исследованиями в ряде университетов и общественной литературы. Влияние произведений

Достоевского очень сильно ощущается в культуре современного общества Индонезии из-за темы-темы универсальности, человечности, божественности и смертной жизни.

Произведения Достоевского также стали эталоном в области театра в различных странах, в том числе в Индонезии. Философия жизни Достоевского получила воплощение в жанре поляков в театре. История драматическая и мелодраматическая – это характеристики постановки, в которой представлены философские послания. Это стало самым удивительным шоу второй половины XX века и начала XXI века [6].

Никто не знает, как подражать Достоевскому. А. П. Чехов, известный российский писатель, например, является одной из главных загадок прошлого века. Дискурс Чехова – это влияние основательности новатора и парадоксальной культуры. В основе его влияния лежит диагноз, поставленный Чеховым: человеческие странности, переходная эпоха, русская жизнь. Источника уникальности и привлекательности Чехова есть два. Во-первых, силлогизм, отчуждение, непонимание признаков существования. Во-вторых, ирония, абсурд, сострадание и грубый взгляд-признаки художественной образности в тексте. Конечно, Достоевский и Чехов разные, но они одинаково передают нравственное послание и душу своего народа.

Работа по переводу Достоевского пришла, чтобы обогатить материал для чтения в университетах Индонезии. Дискурс литературного золотого века России стал доказательством того, что литература может улучшить отношения между народами. Контекст русской культуры, существующий в произведениях Достоевского, бессознательно вошел в мышление читателя.

В отличие от многих авторов первого начала 19 века, Достоевский родился не в дворянской семье. Он часто подчеркивал разницу в происхождении со Львом Толстым или Иваном Тургеневым. Кажется, в его работе есть очевидная разница.

Во-первых, Достоевский всегда нуждался в деньгах и должен был спешить с публикацией своих произведений. Хотя он жаловался, что написание в установленные сроки не позволяет достичь этого с такой мощью литературы. Во-вторых, Достоевский не является автором «благородного класса», который описывает жизнь класса как собственную семью, сформированную красотой формы и традиций [1].

Обсуждение: Взаимосвязь социального взаимодействия между нациями стала важной для понимания и понимания культурного общества. Уроки морали и этики в культуре и литературе должны быть важным фактором [7: 210]. В Индонезии произведения Достоевского были переведены и опубликованы для широкого читателя. Включает в себя «Записки из подполья», переводчика Мишеля Кодари, и «Честный вор» монография из названия

великих британских рассказов со всего мира, переводчика Антона Курнии. В то время как роман «Преступление и наказание» переведен Ахмадом Фейсалом Тариганом. Этот перевод основан на версии резюме, сделанного Элис Тен Эйк. Этот роман также связан с английским текстом, переведенным Констанс Гарнетт. Некоторые другие источники справочного романа переведены на английский язык Сиднеем Моносом.

Версия других издателей романа «Преступление и наказание» также переведена Исао Арифом с более простым содержанием. «Преступление и наказание» получило как критическое, так и народное признание. Роман Достоевского остается одним из самых влиятельных и читаемых романов в русской литературе.

Литературный критик Индонезии Х.Б. Ясин (1917–2000) никогда не выступал за перевод романа «Преступление и наказание» в 1949 году, но издательский дом Балай Пустака отказался публиковать роман на английском языке в виде толстых 542 страниц на индонезийском языке. Основная причина заключается в том, что покупательная способность населения в то время была еще низкой [10].

В изучении литературы мир Достоевского резко противопоставлялся современной теории космологии. Как художник, он подходил к миру и рисовал его с религиозной важностью. Он настаивал на том, что у людей есть два порядка. Первые заповеди людей через политику и историю. И во-вторых, это повеление Божественного, вечного [11].

Вымысел Достоевского в основном о споре в разрушении человеческого мира, а именно о том, что чувство религии больше не принимается как неотъемлемая часть жизни, и человеческие поступки утратили силу его религии. Главная художественная литература Достоевского представляет собой нравственное послание и веру в современность. Поэтому произведения Достоевского, очень близкие к религиозным и гуманитарным, так много были переведены на многие языки.

Произведения Достоевского на индонезийском языке – это не весь русский язык, а скорее английский. Поэтому перевод произведений Достоевского в будущем все еще остается широко открытым. В будущем есть возможность работать переводчиком между русским и индонезийским языками, чтобы книги русской классики могли быть переведены в полном объеме и в высоком качестве на индонезийский язык.

Отношения золотой эры между Индонезией и Россией / Советским Союзом происходят в эпоху президента Сукарно в 1950–1965 годах. Проводится широкий спектр работ, в том числе в области обороны, образования, экономики и культуры. В области культуры разнообразие литературы и культуры является ссылкой на ученых и студентов. Однако отношения между двумя странами были разорваны из-за политических проблем во время революции

1965 года в Индонезии. Коммунистическая партия Индонезии в то время, чтобы заручиться поддержкой общины, была официально запрещена правительством Нового порядка при президенте Сухарто. С начала 2000-х годов дипломатические отношения снова улучшились.

Заключение: Перевод русских произведений, в том числе Достоевского, активно начался еще после Реформы 1999 года в Индонезии и продолжается до сих пор. Творчество Достоевского очень сильно связано с моралью и гуманизмом, поэтому необходимо сделать его имя широко известным в Индонезии, особенно среди студентов и писателей. Послания философского, гуманитарного и религиозного характера очень значительны, поэтому их следует изучать с научной точки зрения студентам Индонезии и России. Русская культура объединяет в себе истину народной традиции и богатые литературные традиции, что важно для реализации миссии произведений Достоевского в Индонезии в будущем.

Литература

1. Британника. Федор Достоевский: русский автор. – URL: www.britannica.com/biography/Fyodor-Dostoyevsky. (Дата доступа: 16.08.2021).
2. Достоевский Ф.М. Честный вор (монографий) из названия английских рассказов, собранных со всего мира, перевода Антона Курнии. – Бандунг: Джембар, 2008.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание (Издание на индонезийском языке) переведено А.Ф. Тариганом. – Джакарта: Обор Индонезия, 2016.
4. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание (Издание на индонезийском языке), переведено Исао Ариефа. – Джакарта: Элекс Медиа Компутиндо, 2010.
5. Достоевский Ф.М. Записки из подполья (Издание на индонезийском языке) переведено Мишел Кодари. – Джокьякарта: Симпанг Нусантара, 2014.
6. Злотникова Т.С. Философия и драма жизни: театральные опыты понимания Ф.М. Достоевского. // Обсерватория, по. – Том 18, № 3, 2021.
7. Каменец А.В. Введение в теорию социального взаимодействия. – М.: РГСУ, 2015.
8. Культура. Новый Гоголь явился. 10 фактов о Федоре Достоевском. – URL: www.culture.ru/materials/148800/novyi-gogol-yavilsya-10-faktov-o-fedore-dostoyevskom. (Дата доступа: 16.08.2021).
9. Кьетсаа Гейр. Федор Достоевский: Жизнь писателя. – New York, Фовсетт Колумбайн, 1989.
10. Национальная Библиотека Индонезии. Федор Достоевский. – URL: opac.perpusnas.go.id/ResultListOpac.aspx?pDataItem=Fyodor+Dostoyevsky&pType=Title&pLembarkerja=-1&pPilihan=Title. (Дата доступа: 16.08.2021).

11. Паничас Джордж. Темный мир Федора Достоевского. 24.06.2016. – URL: theimaginativeconservative.org/2016/06/the-dark-world-of-fyodor-dostoevsky.html. (Дата доступа: 16.08.2021).

12. Тихомиров Б.Н. Прижизненная иконография Достоевского. – URL: <https://fedordostoevsky.ru/photoarchive/photos/tikhomirov/>. (Дата доступа: 16.08.2021).

I.J. Kurniawan

THE WORKS OF F. M. DOSTOEVSKY IN INDONESIAN CULTURE

Abstract. Russian writer, thinker and philosopher Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, one of the most famous Russian writers and influenced the entire world literature. Dostoevsky's works have been translated into Indonesian and have now become philosophical studies, scientific research and literary discourse in the university and community of Indonesia.

Keywords: Culture; literature; Dostoevsky; novels; philosophy; Russian literature; Indonesian language.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В КИТАЕ

Аннотация. В контексте глобализации межкультурная коммуникация между Китаем и Россией энергично развивается, что позволило добиться значительных результатов во многих отраслях, включая литературу. Ф.М. Достоевский оказал существенное влияние на китайскую литературу, и в Китае он пользуется большой популярностью.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; Китай; межкультурная коммуникация; влияние.

С развитием глобализации постепенно стираются культурные, политические и экономические границы между разными континентами, странами и народами, благодаря чему повышается актуальность межкультурной коммуникации. Межкультурная коммуникация представляет собой особый раздел общей теории коммуникации, исследующий – в теоретическом и практическом отношении – коммуникативное взаимодействие представителей разных культур [1: 3]. Исторически Китай и Россия дружили, и в дальнейшем будут неизменно придерживаться взаимовыгодной стратегии открытости, что способствует межкультурной коммуникации двух стран. В настоящее время межкультурная коммуникация Китая и России достигла беспрецедентного развития, и обе страны сильно влияют друг на друга в таких отраслях, как экономика культура, и литература.

Гениальный русский писатель Федор Михайлович Достоевский (1821–1881) внес огромный вклад в русскую литературу, его произведения являются классикой мировой литературы. В Китае читают и любят Ф.М. Достоевского, в нашей стране он является одним из самых читаемых русских писателей. Большинство его произведений переведено на китайский язык. В истории влияния Ф.М. Достоевского на китайскую литературу можно выделять три этапа.

Начальный этап – знакомство китайской литературы с Ф.М. Достоевским. Начало изучения Ф.М. Достоевского в Китае датируется тысяча девятьсот восемнадцатым годом. Самая ранняя статья о Достоевском была опубликована в журнале «Новая молодежь». Хоть автор статьи англичанин, тем не менее статья сопровождала перевод Достоевского на китайский язык. Статья представляет собой приложение к переводу и публикации произведений

писателя и рассказывает о его жизни и творчестве. Автор статьи сожалел о том, что ранее в Китае не переводили и не печатали Достоевского. После этого творчество Ф.М. Достоевского привлекло широкое внимание в Китае. В начале 20-х годов в Китае переводили короткие рассказы и отрывки из романов Ф.М. Достоевского, которые отражали доброту, боль, борьбу униженных и бедных людей. К столетию со дня рождения Ф.М. Достоевского в литературном еженедельнике опубликовали несколько статей в память о писателе. И постепенно стали появляться исследования жизни и творчества Ф.М. Достоевского. Все больше романов переводилось с русского языка на китайский, восприятие Ф.М. Достоевского в Китае стало актуальной проблемой. Ситуация с переводами является важным показателем уровня признания того или иного автора в стране, отражает уровень понимания этого автора читателями. В целом, в 20-е годы переводы произведений Ф.М. Достоевского находились на относительно раннем этапе, понимание и восприятие Достоевского в Китае на тот момент еще не достигло высокого уровня, но публика уже приобщилась к этому великому писателю, популярному во всем мире, Достоевский вызывал все больший интерес у китайских читателей.

Второй этап, этап созревания, представляет собой переход от удивления, своего рода культурного шока от творчества Достоевского к преклонению перед мастером и заимствованию его открытий и приемов китайскими писателями. С одной стороны, Ф.М. Достоевский рассматривался как мастер романа, а с другой – как идейно чуждый китайской идеологии писатель. Согласно Н. А. Бердяеву, «Ф.М. Достоевский был до глубины русский человек и русский писатель. Его нельзя себе представить вне России. По нему можно разгадывать русскую душу». Как правильно заметил Го Сяоли, «во-первых, китайцам, воспитывающимся в контексте конфуцианских идей, трудно уловить смысл произведений, написанных в христианском (точнее, православном) духе... во-вторых, принципы мышления культуры („строение души“ России и Китая) различаются между собой» [3: 294]. В тысяча девятьсот девяностые годы писатели среднего и старшего поколений, опираясь на свои личные переживания о пройденном страной историческом пути, в атмосфере освобождения от идейно-классовых запретов перешли к анализу человеческой психологии и отображению глубины души человека. Достоевский подсказывает им очень многое в подходе к психологии человека, помогает понять «неуловимое» при сохранении специфики восприятия в рамках национальных традиций [3: 294]. В тысяча девятьсот восемьдесят шестом году в Шанхае была проведена первая национальная научная конференция по Ф.М. Достоевскому. На конференцию было прислано более 60 статей. В рамках научного форума обсуждались мировоззрение, специфика творчества Ф.М. Достоевского, его влияние на мировую литературу.

В XX веке многие китайские писатели были глубоко тронуты творчеством Ф.М. Достоевского, многому учились у него. Так, великий китайский писатель Лу Синь был хорошо знаком с произведениями Ф.М. Достоевского, что отразилось в его рассказе «Записки сумасшедшего». Лу Синь обратился к проблеме человека, подобно тому как Ф.М. Достоевский раскрыл данную проблему в романе «Бедные люди». Кроме того, Вэй Ляньи, герой произведения Лу Синя «Одиночка» схож с Раскольниковым. Оба писателя хорошо раскрывают идиосинкразический склад ума персонажей при помощи изображения негативных проявлений их характера и более глубокого проникновения в их внутренний мир. У русского и китайского писателей есть немало общего, но в то же время для творчества каждого из них характерны свои уникальные особенности.

Третий, современный этап освоения Достоевского в Китае знаменует существенное повышение интереса к русскому классику, существенное продвижение в изучении его творчества. Литературоведы продолжают изучать Ф.М. Достоевского, его произведения, персонажей, эстетику, театральные постановки и т. д. Звучат все новые темы, например, такие как двойственность женских образов у Ф.М. Достоевского. Тематика исследований Достоевского в Китае неисчерпаема.

Стоит отметить, что межкультурная коммуникация между Китаем и Россией активно развивается и будет развиваться еще интенсивнее. Ф.М. Достоевский играет важную роль в китайской литературе, а Китай также нашел косвенное отражение в произведениях Ф.М. Достоевского. Писатель изобразил реальный, но в то же время иллюзорный "Китай", который стал зеркалом, отражающим ситуацию в России и присущую России идентичность. Например, в романе «Униженные и оскорбленные» Достоевский пишет: «Маслобоев сидел в прекрасных китайских туфлях, в дорогом халате и в свежем щегольском белье». «Рубашку голландскую на меня напялили, запонки натыкали, туфли, халат китайский...» [2, VI]. Китайские элементы – от фарфора до одежды и мебели, неоднократно появляются в творчестве Достоевского, усиливая экзотичность его произведений и отражая представление писателя о Китае: далекой, загадочной, богатой стране.

Благодаря межкультурной коммуникации, удивление от знакомства с дружественной культурой всегда дает нам что-то интересное, подсказывает новые идеи и точки зрения. Разные культуры многое заимствуют друг у друга, влияют друг на друга, вместе расцветают и совершенствуются.

Литература

1. Гузикова М.О. Основы теории межкультурной коммуникации: [учеб. пособие] / М.О. Гузикова, П.Ю. Фофанова ; Минобрнауки РФ, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2015 – 124 с.

2. Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные. – СПб.: Азбука, 2016.
3. Чэнь Синьюй. О роли и влиянии Достоевского в Китае. – URL: classica.rhga.ru.
4. 信娜, 刘丽芬. 陀思妥耶夫斯基笔下的近代中国形象. 中国社会科学报, 2020. 11. 23, 第007版.
5. 李万春. 陀思妥耶夫斯基与中国文学. 《社会科学战线》杂志社. 1989. 1. 25.
6. 陈建华. 《20世纪中俄文学关系》. 北京. 2004.

Zhao Yueting

F.M. DOSTOEVSKY AND CHINA

Abstract. In the context of globalisation, intercultural communication between China and Russia is developing vigorously, which has achieved significant results in many fields, including literature. Among all prominent Russian writers, F.M. Dostoevsky has a strong influence on Chinese literature, and he enjoys great fame in China.

Keywords: F.M. Dostoevsky; China; intercultural communication; influence.

МОСКВА МАЛЬЧИКА ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО (МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПЕШЕХОДНОЙ ИЛИ ВИРТУАЛЬНОЙ ЭКСКУРСИИ В 10 КЛАССЕ)

Аннотация. Представленные ниже методические материалы направлены на углубление представлений старшеклассников о жизни и творчестве русского писателя Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: биография Ф.М. Достоевского; Ф.М. Достоевский в Москве.

Основные экскурсионные объекты маршрута «Москва мальчика Федора Достоевского»: станция метро «Достоевская», бывшая Мариинская больница, храм Петра и Павла при Мариинской больнице, музей-квартира Ф.М. Достоевского, памятник Ф.М. Достоевскому рядом с Мариинской больницей.

Ниже приведены разработанные нами содержание экскурсии, а также вопросы и задания для учащихся.

Станция метро «Достоевская»

Можно сказать, что уже на станции метро «Достоевская» начинается путь к более глубокому восприятию биографии и творчества писателя.

Свое название станция метро «Достоевская» получила по той причине, что Федор Михайлович появился на свет и провел свои детские годы совсем рядом с тем местом, где она почти через два века была построена.

Станция «Достоевская» украшена мозаиками, созданными заслуженным художником России Иваном Валентиновичем Николаевым. В их число вошли портрет Ф.М. Достоевского, а также сцены из его романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы».

Учащиеся лучше будут понимать этих своеобразии мозаичных иллюстраций из мрамора и гранита к книгам Достоевского, если ответят на следующие вопросы:

- Какие именно сцены из книг Достоевского изображены на мозаиках?
- Какие особенности изображения героев Достоевского вы можете отметить?

Бывшая Мариинская больница (ул. Достоевского, д. 4, к. 2)

Мариинская больница – один из самых известных адресов милосердия Москвы до 1917 года. Она была основана вдовой императора Павла I импе-

100 | ратрицей Марией Федоровной. В больнице бесплатно лечили малоимущих и неимущих людей.

Сестрами милосердия в Мариинской больнице работали обитательницы еще одного московского богоугодного заведения, основанного императрицей Марией Федоровной – Вдовьего дома.

В Мариинской больнице трудился в должности штаб-лекаря Михаил Андреевич Достоевский – отец Федора Михайловича Достоевского.

Сегодня в здании Мариинской больницы расположен Национальный исследовательский медицинский центр фтизиопульмонологии и инфекционных заболеваний.

Вопрос к учащимся:

– Какие еще московские адреса милосердия вам известны?

Храм Петра и Павла при Мариинской больнице (ул. Достоевского, д. 4, корп. 1)

Храм при Мариинской больнице освящен в честь святых апостолов Петра и Павла (апостол Павел был святым Павла I).

Церковь расположена таким образом, чтобы больным, желающим принять участие в Богослужении, не нужно было выходить на улицу.

Богослужения в больничном храме святых Петра и Павла посещали не только пациенты, но и сотрудники. Поэтому неудивительно, что именно в Петропавловском храме осенью 1821 года был крещен сын одного из медиков – Федор Михайлович Достоевский, будущий русский писатель. И именно в этот храм Федор ходил в детские годы [1].

В 1922 году храм был закрыт. Иконостас разрушили. А сам храм разделили на два этажа, устроив на первом этаже актовый зал, а на втором – ординаторскую. В годы гонений на Церковь за верность Христу был расстрелян служивший в храме святых Петра Павла священник Николай Виноградов. Сегодня он прославлен Церковью в лике святых.

В 2002 году Петропавловскую церковь вернули верующим. Сейчас в восстановленном храме снова совершаются Богослужения.

Вопросы к учащимся:

– Что из сегодняшнего облика храма видел будущий писатель?

– Что изменилось?

Музей-квартира Ф.М. Достоевского (ул. Достоевского, д. 2)

Обстановка в небольшой квартире, где жила семья Достоевских, воссоздана по воспоминаниям брата писателя. В музее можно увидеть подлинные предметы, принадлежавшие семье Достоевских, например, семейные портреты. Кроме того, посетители видят с детства очень любимую Федором Михайловичем книгу «Сто четыре избранные истории Ветхого и Нового Завета». Известно, что эту книгу читала своим детям мать писателя Мария Федоровна [2].

Вопрос к учащимся:

– Обращение к каким библейским событиям мы находим на страницах книг Ф.М. Достоевского?

Памятник Достоевскому

(ул. Достоевского, рядом с бывшей Мариинской больницей)

Памятник Ф.М. Достоевскому у Мариинской больницы в Москве создан в 1914 г. скульптором С.Д. Меркуловым.

Стоит отметить, что в квартире при Мариинской больнице Ф.М. Достоевский жил до шестнадцати лет, а гранитный памятник воплощает образ зрелого философа и мыслителя. Но нельзя забывать, что впервые со многими явлениями действительности, впоследствии глубоко осмысленными им и описанными на страницах книг, (например, с «обиженными и оскорбленными») писатель встретился именно во дворе больницы на Божедомке.

Вопрос к учащимся:

– Подберите три эпитета, с помощью которых можно наиболее точно, на ваш взгляд, охарактеризовать памятник Ф.М. Достоевскому работы С.Д. Меркулова.

Новая Басманная улица, д. 31

(материалы для виртуального формата экскурсии)

В сентябре 1834 года Федор Достоевский и его брат Михаил начали учиться расположенном на Новой Басманной улице пансионе Леонтия Ивановича Чермака, одном из лучших частных учебных заведений в Москве. Здесь преподавались математика, риторика, география, история, физика, логика, русский, два древних языка (греческий и латинский), три иностранных языка (немецкий, английский, французский), чистописание, рисование и танцы. Леонтий Иванович Чермак относился к обучаемым ласково и заботливо. По правилам пансиона, дети жили здесь всю учебную неделю, но на выходные их отпускали домой.

Деревянный дом, в котором был пансион Л.И. Чермака, к сожалению, не сохранился. На его месте в 1912–1913 гг. был построен дом 31. Интересно, что из окон этого дома и сегодня можно увидеть построенный в начале XVIII века по рисунку Петра I храм святых Петра и Павла – церковь, которую много раз видел юный Федор Михайлович.

Вопрос к учащимся:

– Что еще сохранилось из окружавших когда-то пансион Л.И. Чермака строений или видов?

Творческие задания для учащихся

- Сделайте фотографии рассмотренных экскурсионных объектов и составьте из них учебную презентацию.
- Создайте фильм-экскурсию «Московское детство Федора Достоевского».

- Напишите эссе «Малая родина писателя Достоевского».
- Подготовьте доклад «Мозаичные панно, украшающие станцию метро "Достоевская"».
- Посетите одно из традиционных ноябрьских мероприятий в музей-квартире Достоевского. Напишите краткий репортаж об этом мероприятии.
- Нарисуйте предполагаемый маршрут «Еженедельный путь Федора Достоевского из дома в пансион Чермака и обратно: опыт исторической реконструкции».

Ориентируясь на этот маршрут, ответьте на вопрос. Какие сохранившиеся по сей день объекты мог видеть в 1834–1837 гг. мальчик Федор Достоевский по дороге из дома в пансион Чермака и обратно?

- Исследовательская работа. Сравните памятник Ф.М. Достоевскому работы скульптора С.Д. Меркулова с памятником писателю, работы А.И. Рукавишников.
- Задание, направленное на развернутый письменный ответ. Найдите и опишите сходные черты созданных С.Д. Меркуловым памятников Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Толстому.

Литература

1. Лебедева Е. Церковь во имя святых апостолов Петра и Павла при бывшей Мариинской больнице. – URL: <http://www.pravoslavie.ru/3449.html>
2. Пономарева Г.Б. Музей-квартира Ф.М. Достоевского в Москве. – М.: Паломник, 2002. – 110 с.
3. <https://goslitmuz.ru/museums/muzey-kvartira-f-m-dostoevskogo/>

D.N. Korobeinik

MOSCOW BOY FEDOR DOSTOEVSKY (MATERIALS FOR PEDESTRIAN OR VIRTUAL EXCURSION IN CLASS 10)

Abstract. The methodological materials presented below are aimed at deepening the ideas of high school students about the life and work of the Russian writer F.M. Dostoevsky.

Keywords: biography of F.M. Dostoevsky; F.M. Dostoevsky in Moscow.

СОЗДАНИЕ ЭМБЛЕМЫ: ВИЗУАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ ВЕРБАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)

Аннотация. В результате работы с вербальным элементом (фрагмент романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание») и созданием визуального элемента (картинка) значительно углубляется понимание романа писателя.

Ключевые слова: эмблема; визуальный образ; роман.

В зависимости от образовательных программ, принятых в конкретном образовательном учреждении среднего общего образования, знакомство с романом Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание» происходит во второй половине учебного года 10 класса. Для глубокого понимания романа в своей педагогической практике я использую мнемоническую функцию эмблемы (механизм хранения информации, включающий рисунок – изобразительный элемент и подпись – вербальный элемент). Работа с обучающимися по данному методу строится на материале, представленном в V главе первой части романа «Преступление и наказание», ключевым моментом которого становится сон Раскольникова. Предпринятый мной анализ ситуации послужил основой для выступления на XXI Международных старорусских чтениях «Достоевский и современность», 21–24 мая 2016 года (Старая Русса, 2016) и публикации [6].

В ходе урока обучающиеся постепенно при помощи дополнительных канцелярских инструментов (цветные карандаши, ручки, фломастеры и т. д.) создают визуальное наполнение словесных образов Ф.М. Достоевского. Медленное вдумчивое чтение фрагмента позволяет детально воспроизвести ситуацию сна Раскольникова и отметить определяющие смысловые точки, значение которых раскрывается в произведении. Создание эмблематической модели можно описать как попытку обучающегося восстановить в распадающемся на отдельные объекты художественном мире систему визуальных

104 | образов, в которой каждый из них обнаруживает в себе дополнительный смысловой потенциал [2: 46, 50–51].

1) Пространственная организация. Дорога, по которой Раскольников гуляет с отцом, уводящая их от дома. В нескольких шагах от последнего огорода находится большой кабак, дальше – кладбище и церковь.

Таким образом создается общая цветная панорамная схема: город и вдалеке «чернеется лесок». По традиции лес понимается как место испытания героя. Через процедуру инициации маленький мальчик претерпевает качественное изменение, касающейся духовной сферы его личности, становясь взрослым мужчиной. Расположенный «на краю неба» лес становится вертикальной границей земного и небесного, моментом перехода и сомнения. Цвет, в который окрашен лес, вступает во взаимосвязь с черной и грязной пылью возле кабака – пространства, отмеченным грехом. Черный лес превращается в черные мысли о злодеянии, которое является необходимым условием для нравственного обновления героя. По концепции Т. А. Касаткиной, пыльная и черная дорога станет местом покаяния, когда Раскольников в момент раскаяния поцелует «эту грязную землю» [3: 84].

Если кабак с его посетителями «всегда» вызывает у ребенка чувства страха и незащищенности, то церковь оказывает на него другое впечатление. Однако пройти к ней можно только через кладбище: нужно быть живым среди мертвых, чтобы иметь возможность помолиться о них. В художественной реальности Раскольников будет чувствовать себя мертвым среди живых и просить Поленьку Мармеладову и Пульхерию Александровну помолиться о себе. В.Е. Ветловская указывает на особый статус героя после совершенного им убийства «еще живой и уже мертвый» – одновременное пребывание в двух мирах. Причастность к миру мертвых обнаруживается в некоторых признаках: неожиданно подступающее ощущение холода, безразличие, мрачное отчуждение и жажда мучительного уединения, которые будут навязчиво преследовать убийцу [1: 125].

Материал, из которого сделана церковь, – нестирающийся со временем камень, являющийся основой для Церкви Христовой. Появившись во сне как воспоминание о прошлом, она становится обещанием к Спасению в будущем. Для Раскольникова, зараженного идеей убийства, сон воспринимается «безобразным», однако в нем присутствует образ, сделанный из вечного материала. В памяти героя сохраняется немаловажная деталь: «Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большую часть без окладов <...>».

Предпринятая прогулка с отцом останется не завершенной, так как маленький Родион «со страхом оглядывается на кабака». Праздничное гулянье привлечет внимание мальчика. С момента оглядывания начнется самое страшное событие сна – убийство крестьянской «лошаденки»: «Но вот вдруг становится очень шумно: из кабака выходят с криками, с песнями,

с балалайками пьяные-препьяные большие такие мужики <...>». «Случайное оглядывание в сторону человеческого греха» [4: 263] приводит Раскольникову к построению «убийственной» теории, разрешающей «кровь по совести», и другого способа помочь близким людям (например, защитить родную сестру от нежелательного брака) герой не находит. Дорога Раскольникова через испытание грехом ведет к духовной смерти, но другого пути к церкви как точки обновления для него нет.

2) Временная организация. Неоднократно в работах исследователей творчества Ф.М. Достоевского отмечалось значение слова «вдруг». Оно является маркером временного перехода и быстрых смен душевных состояний героев.

На наш взгляд, эти «вдруг»-ситуации не являются в романном мире Достоевского обособленными. Напротив, они образуют оппозицию к слову «всегда», имеющему такое же по степени важности художественно-функциональное значение. Соответственно «всегда» становится знаком длительного, постепенно сменяющегося времени. В первом абзаце сна Раскольникова оно употребляется девять раз: например, «большой кабак, всегда производивший на него неприятнейшее впечатление», «всегда была такая толпа», «всегда они брали с собой кутью», «всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней» и т. д. Причиной постоянных смен временных планов из прошлого длительного («всегда») в настоящее одномоментное («вдруг») можно объяснить болезненным состоянием сновидца.

В результате подобной интерпретационной стратегии: работы с вербальным элементом (фрагмент романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание») и создание визуального элемента (картинка, проект, макет, схема в зависимости от художественных способностей обучающегося), в котором оба структурных компонента эмблемы представляют собой смысловую систему, значительно углубляющую понимание романа писателя. Помимо обозначенной практической значимости создание эмблемы в общем виде является универсальным мнемоническим приемом.

Литература

1. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании») [Текст] / В.Е. Ветловская // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб., 1997. – Т. 14. – С. 117–130.
2. Григорьева Е.Г. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. – М.: Водолей Publisher, 2005. – 232 с.
3. Касаткина Т.А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) [Текст] / Т.А. Касаткина // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб., 1994. – Т. 11. – С. 81–89.
4. Степанян К. А. Проблема зла в человеке у Достоевского [Текст] / К.А. Степанян. – М.: ФД, 2016. – С. 260–265.

- 106 | 5. Флегентова Т.Н. Ситуация сна Аркадия Долгорукова на грани двух реальностей [Текст] / Т.Н. Флегентова // Достоевский и современность. Материалы XXX Международных Старорусских чтений 2015 года. – Великий Новгород, 2016. – С. 213–218.

T.N. Flegentova

**CREATION OF AN EMBLEM: VISUAL FILLING OF VERBAL
IMAGES F. M. DOSTOEVSKY (BASED ON THE NOVEL
"CRIME AND PUNISHMENT")**

Abstract. As a result of working with the verbal element (a fragment of the novel by F. M. Dostoevsky "Crime and Punishment") and the creation of a visual element (picture), the understanding of the novel of the writer significantly deepens.

Keywords: emblem; visual image; novel.

ИЗУЧЕНИЕ РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЕРОЕВ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

Аннотация. Статья посвящена роли романа Ф.М. Достоевского в изучении такого раздела русского языка, как стилистика.

Ключевые слова: речевая характеристика; психологизм; стилистика; стиль; языковые средства; внеязыковые факторы.

На уроках литературы о психологическом мастерстве Ф.М. Достоевского говорится немало. В фокусе изучения находятся душевные порывы героев, связанные с ними поступки и изменения в поведении. Писатель – знаток человеческой души, он удивительно достоверно изображает каждое движение мысли или чувства персонажа. Поэтому, когда герой в определенной обстановке совершает то или иное действие, у читателя не возникает сомнений в истинности и достоверности происходящего – настолько логичным и закономерным оно становится.

Однако тонкий психологизм Ф.М. Достоевского может быть предметом изучения не только на уроках литературы, но также и на уроках русского языка. Ведь применение различных языковых средств в той или иной степени обусловлено внеязыковыми факторами – страной, эпохой, социальным статусом, возрастом, полом, ситуацией общения, культурным уровнем человека, эмоциональным состоянием и т. д. То есть индивидуальный выбор языковых средств глубоко психологичен, а потому произведения Ф.М. Достоевского могут послужить ценным иллюстративным материалом такого выбора.

В частности, данный материал можно использовать для изучения на уроках русского языка раздела «Стилистика». Само по себе понятие «стиль» многогранно: оно существует в поэтике как общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленных цельностью идейно-художественного содержания, и в языке как его разновидность, убедительно и всесторонне характеризующая личность (или текст, этой личностью или об этой личности автором создаваемый).

Говоря об индивидуальном стиле, присущем конкретному человеку, мы имеем в виду и его манеру поведения, и мимику, и жестикуляцию и т. д. Однако, применительно к русскому языку, в фокусе оказывается именно стиль речи. Именно поэтому как предмет изучения в статье взята речевая характеристика персонажей произведений. Конечно, в литературных произведениях персонажи не сами выбирают языковые средства для общения, а делают это по воле автора, поэтому нельзя не замечать в репликах героев в том числе и черты индивидуально-авторского стиля конкретного писателя. Однако, как уже было сказано выше, Ф.М. Достоевский – мастер психологизма, реплики его персонажей максимально органичны, а потому могут служить иллюстративным материалом использования языковых средств, относящихся к различным стилям. В качестве примера взят роман «Преступление и наказание» (1866), так как он наиболее подробно изучается в школьной программе, хотя, конечно, другие произведения Ф.М. Достоевского не уступают ему по степени глубины и художественного мастерства.

После того, как мы определились с темой изучения и с иллюстративным материалом, неизбежно возникает вопрос: в каком классе данный материал будет актуален и в каком объеме его стоит изучать? Для ответа на вопрос обратимся к школьной программе. В качестве примера рассмотрим учебник по русскому языку В.В. Бабайцевой и учебник по литературе В.И. Коровина. Мы видим: роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» изучается в 10 классе, в то время как с понятием «стиль» ученики знакомятся на уроках развития речи уже в 5 классе. Таким образом, класс к моменту изучения романа уже будет иметь общее представление о стиле речи, а также об основных функциональных стилях. Поэтому заново давать эти понятия в 10 классе, как и разбирать черты и языковые средства, присущие отдельно каждому стилю, нет необходимости. Но непосредственным предметом изучения может стать:

- смешение разных стилей речи в конкретной ситуации общения;
- смешение стилей с целью придания эмоционально-экспрессивной окраски речи;
- влияние лингвистических факторов на выбор языковых средств в разных ситуациях общения.

И именно роман «Преступление и наказание» становится ценным иллюстративным материалом. Ведь в повседневном общении мы редко используем средства, характерные строго для одного стиля. И Ф.М. Достоевский, как мастер психологизма, подмечает это и создает своим персонажам диалоги, максимально приближенные к реальным: в них умело смешиваются межстилевые слова с официально-деловыми оборотами, средствами религиозного стиля, а иногда и с научными терминами, в результате чего речь героев обретает экспрессию, а сами персонажи наделяются неповторимыми характерами.

В качестве примера речевой характеристики рассмотрим реплику Родиона Раскольникова. Когда читатель впервые встречает его на пути к дому процентщицы Алены Ивановны, он ведет внутренний монолог: «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! <...> Гм... да... все в руках человека, и все-то он мимо носа проносит, единственно от одной трусости... это уж аксиома...» [1: 33]. Уже в этом небольшом отрывке мы наблюдаем сочетание различных стилей:

- разговорного (междометия «гм», «да»; присоединение частицы «то» – «все-то»; фразеологизм «мимо носа проносит»);
- научного (употребление термина «аксиома»);
- нейтрального.

Что же могло оказать влияние на такую разнообразную речь героя?

Большую часть монолога составляют, конечно, средства нейтрального стиля, поскольку именно из них в основном состоит словарный запас. Свободное употребление термина может быть обусловлено тем, что Раскольников – студент, следовательно, пребывает в академической среде и обладает высоким культурным уровнем, что позволяет ему оперировать научной лексикой в том числе для придания убедительности, весомости. Разговорные же средства имеют разное значение. Так, междометия и частицы дают понять, что речь, даже произносимая мысленно, не подготовлена, предмет размышлений вызывает приводит Раскольникова в смятение и вызывает неуверенность, то есть эти средства он употребляет непреднамеренно. А вот фразеологизм использован осознанно для придания эмоционально-экспрессивной окраски.

Рассмотрим другой пример – реплику Раскольникова из диалога с Лужиным: «А правда ль, что вы <...> правда ль, что вы сказали вашей невесте... в тот самый час, как от нее согласие получили, что всего больше рады тому... что она нищая... потому что выгоднее брать жену из нищеты, чтоб потом над ней властвовать... и попрекать тем, что она вами благодетельствована?» [1: 149].

В данной реплике к нейтральному стилю примешивается высокая книжная лексика: «властвовать», «благодетельствована». Кроме того, герой использует средства, характерные для официальной речи: развернутое сложное предложение, инверсии «от нее согласие получили», «всего больше рады». В результате этого речь кажется подчеркнута вежливой. Однако в контексте внеязыковых факторов, таких, как, например, личные взаимоотношения собеседников, эти средства добавляют речи отрицательную экспрессию: в словах Раскольникова прослеживаются злость и раздражение. То есть данные средства употреблены не в прямом значении, а в переносном, ироничном.

Также надо иметь в виду, что автор передает на письме устную речь персонажа, потому в нее входят черты разговорного стиля: многоточия обозначают паузы – в данной реплике Раскольникова их достаточно много; повтор «А правда ль, что вы <...> правда ль, что вы сказали...». Таким образом

110 | писатель дает читателю представление об эмоциональном состоянии героя: он взволнован, разозлен, обижен, его переполняют всевозможные чувства.

Интерес для исследования речевой характеристики представляют не только реплики главного героя. Проанализируем ответ Лужина на гневный вопрос Раскольникова: «Милостивый государь! <...> милостивый государь... так исказить мысль! Извините меня, но я должен вам высказать, что слухи, до вас дошедшие, или, лучше сказать, до вас доведенные, не имеют и тени здравого основания, и я... подозреваю, кто... одним словом... эта стрела... одним словом, ваша мамаша...» [1: 149].

Прежде всего можно отметить, что ответ Лужина по экспрессивно-стилистической окраске похож на реплику Раскольникова, то есть Лужин как бы подстраивается под своего собеседника. В своей речи он сочетает языковые средства тех же стилей, что и Раскольников. Особенно в речи преобладает книжная официальная лексика: обращение «милостивый государь», формулы вежливости, наличие причастных оборотов, которые усложняют, «утяжеляет» предложение. Читатель знает, что герой – «надворный советник», «человек деловой и занятый» [1: 60], поэтому такие обороты для него привычны.

Однако речь Лужина содержит эмоционально-экспрессивную коннотацию (ведь он отвечает на обвинение). Экспрессия достигается за счет введение средств разговорного стиля: многоточия обозначают паузы, которых, как и в реплике Раскольникова, достаточно много. Но, если у Раскольникова паузы в речи образуются из-за охватившего его искреннего гнева, то у Лужина они введены намеренно, для придания искусственного возмущения и смятения.

Кроме того, хотя высказывание оформлено как единое предложение, нельзя не отметить, что герой склонен опускать некоторые члены предложения, обрывать мысль, в результате чего части высказывания остаются как бы не связанными между собой, что тоже позволяет достигнуть экспрессивного эффекта.

Таким образом, мы понимаем, что диалог Раскольникова и Лужина, несмотря на обилие формул вежливости, книжной лексики и средств официального общения, на самом деле носит весьма эмоциональный, даже гневный характер. То есть на данном примере хорошо продемонстрировано, что иногда языковые средства определенного стиля употребляются с целью решения не совсем типичной для них коммуникативной задачи.

Наконец, подробно иллюстрирует сочетание различных стилистических средств речь Мармеладова. В качестве примера возьмем отрывок из монолога, который герой произносит перед Раскольниковым: «Только встал я тогда поутру-с, одел лохмотья мои, воздел руки к небу и отправился к его превосходительству Ивану Афанасьевичу. Это – воск... воск перед лицом господним; яко тает воск!.. <...> Облобызал я прах ног его, мысленно, ибо взаправду не дозволили бы, бывши сановником и человеком новых государственных

и образованных мыслей; воротился домой, и как объявил, что на службу опять зачислен и жалование получаю, господи, что тогда было!..» [1: 47].

Читатель уже знает, что Мармеладов – нищий пьяница, однако речь его, несмотря на это, отличается правильностью, даже некоторой торжественностью. Это достигается за счет обилия средств высокого книжного стиля, в частности, относящихся к церковно-религиозной сфере: обороты «воздел руки к небу», «воск перед лицом господним», «облобызал я прах ног его». Кроме того, будучи некогда чиновником, то есть человеком, состоявшим на государственной службе, Мармеладов, конечно, владел средствами официального общения. Так, в разговоре с молодым человеком он использует характерную для того времени формулу вежливости – прибавление «-с» к концу слов: «поутру-с». Однако по отношению к себе герой уничижителен, поэтому, говоря о своей одежде, использует слова сниженной стилистической окраски – «лохмотья». Таким образом, стилистическая характеристика речи Мармеладова дает понять читателю, что это человек умный, образованный, но попавший в трудную жизненную ситуацию, в результате чего оказался на дне общества.

Мы убедились, что роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» действительно является ценным материалом при изучении такого раздела русского языка, как стилистика. В связи с этим возникает вопрос – в каком формате можно давать ученикам задания по этой теме? Можно предложить следующие варианты упражнений.

1. Прочитайте отрывок из романа. Определите, языковые средства каких стилей присутствуют в речи героя.

Данное упражнение является довольно простым, так как требует только знания черт разных стилей, которые изучаются уже в 5–6 классах. Подходит для повторительно-обобщающих уроков или для уроков проверки остаточных знаний.

2. Прочитайте отрывок из романа. Определите, языковые средства каких стилей присутствуют в речи героя. Объясните, какие внеязыковые факторы оказали влияние на речь персонажа.

Это упражнение уже имеет повышенный уровень сложности, требует более глубокого анализа материала. Подходит для уроков подготовки к сочинению.

3. Прочитайте отрывок из романа. Определите, языковые средства каких стилей присутствуют в речи героя. Дайте характеристику языковым средствам: какую эмоционально-экспрессивную окраску они несут?

4. Прочитайте отрывок из романа. Определите, какой стиль – книжный, разговорный или нейтральный – преобладает в речи героя. Перепишите отрывок, используя средства разговорного стиля.

Это задание относится к разряду творческих. Подходит для факультативных занятий по русскому языку.

112 | 5. Заметили ли вы отклонения языка Достоевского-повествователя от современного языка («Он [Раскольников] благополучно избегнул встречи со своею хозяйкой» [1: 33])? Чем вы можете объяснить эти отклонения?

Здесь также можно коснуться активной и пассивной лексики, в частности, архаизмов и историзмов.

6. Отличается ли стиль Ф.М. Достоевского – автора от стиля его персонажей?

Здесь необходимо сделать акцент на том, что стиль Достоевского-автора – художественный, и все языковые средства писатель употребляет именно для решения поставленной художественной задачи.

Данные упражнения приведены в качестве примеров, список может быть продолжен.

Таким образом, мы убедились: тонкий психологизм произведений Ф.М. Достоевского может быть изучен не только на уроках литературы, но и на занятиях по русскому языку, так как автор – знаток человеческой души, а потому социальное и речевое поведение его героев максимально приближены к реальному. В этом заключается особое мастерство писателя.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом. – М.: ПРАВДА, 1988. – 461 с.
2. Коровин В. И. Литература. 10 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений. Базовый и профильный уровни. 2 часть. – М.: Просвещение, 2012. – С. 236–274.
3. Никитина Е. И. Русская речь. 5 класс. – М.: Дрофа, 2010. – С. 73–80.
4. Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. – М., 1967. – С. 78–114.

I.O. Kochkovaya

STUDYING THE SPEECH CHARACTERISTICS OF THE CHARACTERS OF THE NOVEL "CRIME AND PUNISHMENT" IN RUSSIAN LANGUAGE LESSONS

Abstract. The article is devoted to the role of the novel by F. M. Dostoevsky in the study of such a section of the Russian language as stylistics.

Keywords: speech characteristics, psychologism, stylistics, style, language means, extra-linguistic factors.

**ПОЭТИКА
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
ВЗГЛЯД ИССЛЕДОВАТЕЛЯ
ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ**

ОБРАЗ ГЕРОИНИ- ИКОНОПОЧИТАТЕЛЬНИЦЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена образу героини-иконопочитательницы в литературных произведениях Ф.М. Достоевского. Автором рассматриваются такие персонажи, как Софья Карамазова, Катерина из «Хозяйки», Кроткая из одноименного рассказа. Подчеркивается заметный у Достоевского гендерный аспект иконопочитания.

Ключевые слова: икона, мотив иконы, иконопочитание, Ф.М. Достоевский, гендерный аспект.

Так как Федор Достоевский считал икону важнейшим посредником в общении человека с Богом, его литературные персонажи часто обращаются к священным образам, ища у них Божеской защиты. В зависимости от ситуации, герои произведений Достоевского просят или помощи самим себе, или передают других, близких себе людей, под покров иконы. Персонажи-иконопочитатели появляются во многих литературных сочинениях автора «Преступления и наказания», и, что особо интересно, большая часть из них – женщины. Хозяйка, Софья Карамазова, Кроткая – это только некоторые из тех героинь Достоевского, которые ищут помощи и спасения в иконе. В настоящей статье мы проанализируем образы главных иконопочитательниц из произведений писателя и попытаемся дать ответ на вопрос, почему именно женщины больше обращаются к иконам.

Иконопочитательницей является Софья Ивановна, мать Алексея и Ивана из «Братьев Карамазовых». Софья Ивановна стала второй женой Федора Павловича Карамазова и их брак продолжался восемь лет. Вторая супруга Федора Павловича была намного моложе его (к моменту венчания ей было всего шестнадцать лет), и, в отличие от первой жены Федора Павловича, происходила из бедной семьи и жила в качестве приживалки в богатом доме.

Рассказчик характеризует мать Алеши как девочку крайне кроткую и безответную и до того забитую благодетельницей, что пробовала покончить с собой. Ничего удивительного, что в таком положении Софья Ивановна решила выйти замуж за первого попавшегося человека.

Старый Карамазов ничем не стеснял себя, автор замечает, что «тут же при жене, съезжались дурные женщины, и устраивались оргии» [2: 13]. Забитая девушка, на стороне которой стал только слуга Григорий, заболела от горя. С ней «произошло вроде какой-то нервной женской болезни, встречаемой чаще всего в простонародье у деревенских баб, именуемых за эту болезнь кликушами» [2: 13]. Это психическое расстройство отличалось «страшными истерическими припадками, больная временами даже теряла рассудок» [2: 13]. К данному периоду относится рост набожности Софьи Ивановны, вызывавший гнев мужа. Старый Карамазов был недоволен постоянными молитвами жены. «Молилась уж она тогда очень, – говорил Федор Павлович – особенно Богородичные праздники наблюдала и меня тогда от себя в кабинет гнала» [2: 126]. Лучшим доказательством набожности Софьи Ивановны является факт, что, когда муж решил поиздеваться над ее любимой иконой Богородицы, она, не в состоянии вынести этого (так и несостоявшегося) кощунства, упала в обморок.

«Думаю, дай-ка выбью я из нее эту мистику! – рассказывает старый Карамазов возмущенному сыну Алеше – «Видишь, говорю, видишь, вот твой образ, вот он, вот я его сниму. Смотри же, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!..» [2: 126].

Федора Павловича удивила реакция супруги: «Как она увидела, господи, думаю: убьет она меня теперь, а она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо, вся затряслась и пала на пол... так и опустилась» [2: 126]. Младшему сыну Софьи Ивановны Алексею в момент смерти матери было только четыре года, но он навсегда запомнил то, как мать передала его под покров Богородичной иконы [2: 25].

«Трагично предчувствие матерью своей скорой смерти и желание отдать сына под надежное заступничество, которым может быть лишь Божий кров. Мать Алеси исполняет древнейший, еще библейский, обычай – посвящать одного из детей Богу» [6: 318] – пишет по поводу данной сцены В.И. Лепехин. Передача любимого ребенка под покров иконы, несомненно, является знаком высшего доверия к Богу. Софья Ивановна, которая была указана Достоевским сперва просто как забитое и униженное существо, страдающие душевной болезнью, находит смысл жизни в религии и в Боге, в котором видит убежищем от внешнего, враждебного мира, а в особенности от мужа – развратника и безбожника.

Иконопочитательницей с полной ответственностью можно назвать и героиню «Кроткой». В момент, когда она совершает самоубийство, выбросившись из окошка, в руках все время держит икону Богоматери.

Икона Богородицы – единственное, что осталось у Кроткой от родителей. Читатель знакомится с героиней уже после ее смерти из ретроспективной режиссуры ее мужа, ростовщика. Их знакомство состоялось, когда девушка

116 | пришла в ломбард заложить семейную икону Богородицы. По словам ростовщика, у посещавшей его кассу ссуд девушки был кроткий, почти детский вид.

Сперва он не обращал внимания на Кроткую, приходящую закладывать вещи, оставшиеся от родителей – она была неразговорчива и ничем не выделялась из толпы посетителей ломбарда. Однако в один раз посетительница принесла в заклад самую дорогую ей вещь – икону [4: 8]. На предложение ростовщика заложить одну ризу, а икону взять с собой реагирует удивлением: «А разве вам запрещено [принимать иконы в заклад – Д. В.]» [4: 8], а потом с радостью соглашается, чтобы закладчик поставил икону в свой киот с другими образами.

Ростовщик заинтересовался девушкой. Он считал, что, если жениться на Кроткой, та из чувства благодарности будет его боготворить и во всем слушаться его. «Принимая ее в дом свой, я хотел полного уважения. Я хотел, чтоб она стояла передо мной в мольбе» [2: 14] – признается он в своей странной исповеди. Муж пробует полностью подчинить себе молодую жену. Все попытки Кроткой сблизиться с мужем оказывались тщетными. Кроткая пробует бунтовать против сурового супруга, но тот жестоко подавляет все попытки протеста. Свою жестокость по отношению к жене он осознал довольно поздно и старался все исправить, но она уже не верила в перемену к лучшему.

Как бы странным это не показалось, но именно внезапная положительная перемена в отношении мужа к Кроткой стала причиной ее самоубийства, совершенного после длительной молитвы перед иконой Богородицы и с образом в руках. Как пишет литературовед Мирослава Михальска-Суханек, обращение мужа героини к новой жизни Кроткая приняла как новую игру, а даже и больше – как иконоборчество, проявлявшееся в издевательствах над высшими ценностями [8: 208].

Следует отметить, что именно идея «самоубийцы с иконой» стала в основе создания «Кроткой». Имеются многие сведения о том, что Достоевский был поражен прочитанной в газете заметкой о молодой девушке, которая выбросилась из окошка с иконой в руках. Именно это событие и стало исходной точкой для написания рассказа. Безусловно прав В.И. Лепахин, написавший, что иконой в руках Кроткая хочет как бы подчеркнуть, что ее смерть не бунт против Бога, а только проявление бессилия выйти из сложившейся ситуации [6: 327].

Перед иконой Богородицы молится тоже Катерина, главная героиня раннего романа Достоевского «Хозяйка». Эта молодая и красивая девушка, живущая вместе с мрачным стариком Муриным, считает себя великой грешницей, так как уверена в том, что именно она стала виновницей смерти своих родителей и жениха. Главный герой, Ордын, обращает на нее внимание именно во время молитвы в пустой церкви [7: 228], куда Катерина пришла с Муриным.

«Старик остановился посреди церкви и поклонился на все четыре стороны, хотя церковь была совершенно пуста; то же сделала и его спутница. Потом он взял ее за руку и повел к большому местному образу Богородицы, во имя которой была построена церковь, сиявшему у алтаря ослепительным блеском огней, отражавшихся на горевшей золотом и драгоценными камнями ризе. Церковнослужитель, последний оставшийся в церкви, поклонился старику с уважением; тот кивнул ему головою. Женщина упала ниц перед иконой. Старик взял конец покрыва, висевшего у подножия иконы, и накрыл ее голову. Глухое рыдание раздалось в церкви» [5: 269].

Красота девушки, необыкновенность сцены, неистовость и эмоциональность ее молитвы вызвали интерес Ордынова, который, ведомый каким-то неосознанным им самим влечением, сперва следил за странной парой, а потом, узнав их адрес, снял у старика комнату.

Впоследствии Ордынов слышит от самой Катерины историю ее жизни. Он узнает, что несчастная девушка обвиняет себя в смерти родителей, сгоревших во время пожара и утонувшего в реке жениха: «Я дочь проклятая, я душегубка; меня мать прокляла! Я родную мать загубила!..» [5: 294] – признается она Ордынову. В чувстве вины укрепляет Катерину старик Мурин, внушающий девушке, что это она убила родных.

По совету Мурина Катерина совершает свои молитвы перед иконой Богоматери: «Он [Мурин – Д. В.] мне говорит молись, молись! – рассказывает девушка Ордынову. – Иной раз я встаю в темную ночь и молюсь долго, по целым часам [...] Вся душа разрывается, словно распяты все тело хочет от слез... Тут я опять стану молиться и молюсь до той поры, пока Владычица не посмотрит на меня с иконы чуть любовнее. Тогда я встаю и отхожу на сон, как убитая; иной раз и засну на полу, на коленях перед иконой» [5: 294–295].

Катерина осознает, что она находится во власти старика-колдуна, но она не в силах вырваться из зависимости. Также и Ордынов не может ей помочь. Как считает Б. Неухаузер, борьба Ордынова и Мурина за душу Катерины получает в повести, наряду с прямым, и символический смысл [9]. Образ девушки становится символом народной стихии, души народа, которая страдает под мрачной властью прошлого, воплощенного в образе старика Мурина. Именно против этого прошлого и борется Ордынов, стремящийся освободить Катерину из-под власти старика и возродить ее силой своей любви к новой жизни.

Отношение Катерины к иконе неоднозначно. С одной стороны, она очень эмоционально молится образу Богородицы, сознавая свою причастность к смерти близких, но с другой стороны – молитва эта дает ей облегчение лишь на короткое время. Сцены молитвы перед иконой сильнее других показывают ее внутреннюю раздвоенность и метания между Богом и стариком-колдуном.

В перечне иконопочитателей Достоевского ярко выражается некий гендерный аспект. Иконопочитатели в произведениях Достоевского по большей части женщины, так что правильнее было бы говорить об иконопочитательницах (хотя в «Братьях Карамазовых» перед иконой молится отец Зосима, а в «Бесах» к иконе обращаются «колеблющиеся революционеры» Степан Верховенский и Кириллов). Также и в романе «Идиот» о Настасье Филипповне Барашковой говорится, что перед – так и не состоявшейся – свадьбой с князем Мышкиным она перекрестилась перед иконой) «она набожно поклонилась образу и вышла на крыльцо» [3: 492], а о Лизавете Николаевне в «Бесах» – что она упала в болото на колени перед оскверненной иконой и пожертвовала свои серьги на украшение ограбленной ризы [1: 253].

То, что иконопочитатели – женщины, не противоречит устоявшейся православной традиции. Уже во время византийского иконоборчества именно женщины – жены и дочери императоров были самими убежденными защитницами иконопочитания. Иконопочитательницы в произведениях автора «Братьев Карамазовых» обычно указаны как существа слабые и беззащитные, что подчеркивается даже их внешним видом – это чаще всего «тоненькие» и бледные девушки. Они находятся во враждебном им мире, подвергаются всяческим гонениям со стороны чужих и близких и некому за них заступиться. Ничего удивительного, что они ищут опоры и защиты в религии и в ей обозримом символе – в иконе Богородицы, считавшейся лучшей посредницей между Творцом и людьми. В портретах своих героинь Достоевский показал эмоциональность и искренность их веры, беззаветную веру в то, что Бог спасет их и все, что им дорого.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Бесы // Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в 30 т. (далее: ПСС). Т. 10. – Ленинград: Наука, 1974. – 524 с.
2. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: книги I–X // Ф.М. Достоевский, ПСС. Т. 12. – Ленинград: Наука, 1976. – 516 с.
3. Достоевский Ф.М. Идиот // Ф.М. Достоевский, ПСС. Т. 8. – Ленинград: Наука, 1973. – 516 с.
4. Достоевский Ф.М. Кроткая // Ф.М. Достоевский, ПСС. Т. 24. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 5–36.
5. Достоевский Ф.М. Хозяйка // Ф.М. Достоевский, ПСС. Т. 1. – Ленинград: Наука, 1972. – С. 264–321.
6. Лепехин В.И. Икона в русской художественной литературе: икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Отчий дом, 2002. – 735 с.
7. Kościółek A., Szulc A. Motyw świątyni w twórczości Fiodora Dostojewskiego // Fiodor Dostojewski i problemy kultury. Red. A. Rażny. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. – S. 226–238.

8. Michalska-Suchanek M. Samobójcy Fiodora Dostojewskiego. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015. – 304 s. 119

9. Neuhauser B. The Landlady. A New Interpretation // Canadian Slavonic Papers. 1968. Vol. X. Nr. 1. – P. 42–67.

D. Walczak

**THE IMAGE OF THE WOMEN-ICONADMIRERS
IN THE LITERARY WORKS BY FYODOR DOSTOEVSKY**

Abstract. The article is devoted to the image of the heroine-icon-worshiper in the literary works by Fyodor Dostoevsky. The author examines such characters as Sofya Karamazova, Katerina from "The Mistress", Meek from the story of the same name. The gender aspect of the veneration of icons, which is noticeable in Dostoevsky, is emphasized.

Keywords: icon, iconmotif, veneration of icons, F.M. Dostoevsky, gender aspect.

ГЕРОИ-ДВОЙНИКИ КАК СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ЕДИНОГО ОБРАЗА ГЕРОЯ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Аннотация. В статье рассматриваются так называемые «персонажи-двойники» Родиона Раскольникова, которые, по мнению автора статьи, составляют один симбиотический образ главного героя романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Ключевые слова: образ; герой; персонаж; двойник; единый образ; образ-симбион.

Персонажи-двойники играют важнейшую роль в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Автор ввел их в произведение по многим причинам: чтобы более глубоко раскрыть образ Родиона Раскольникова, показать несостоятельность его теории, наконец, отразить проблемы того времени. На наш взгляд, двойники в данном романе служат для построения единого образа, в котором заключаются различные взгляды на те или иные проблемы и их решения. Можно выделить следующие системы двойников, из которых складываются подобные «образы-симбионы»: Раскольников-Лужин-Свидригайлов, Дуня-Соня-Лизавета. В данной работе мы проанализируем, первую из них. По разным мнениям, число двойников Раскольникова доходит до шести, но мы остановимся на двух из них: Лужине и Свидригайлове, т. к. они, на наш взгляд, наиболее схожи с главным героем. Но для начала необходимо разграничить понятия «образ», «герой», «персонаж».

По мнению В.Е. Хализева, термины «литературный герой» и «персонаж» имеют различные значения: «слово "герой" – подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека, а слово "персонаж" – это либо плод чистого вымысла писателя, либо результат домысливания облика реально существовавшего человека, либо, наконец, итог обработки и достраивания уже известных литературных героев» [2: 185]. Таким образом, можно сказать, что персонаж имеет двоякую функцию. Во-первых, он может выступать как самостоятельное звено. Во-вторых, это субъект, составляющий сюжет или художественный образ.

По мнению Л.В. Чернец, «художественный образ – категория эстетики, характеризующая результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированный в форме произведения как целого или его отдельных фрагментов, частей» [3: 141]. Следовательно, литературный образ может включать в себя целую систему персонажей или же строиться из них.

В начале произведения Раскольников предстает перед читателем уже замкнутым и готовым совершить убийство старухи-процентщицы. Герой, узнавший адрес старухи еще зимой (действие в романе развертывается летом), отнес свой первый заклад «более месяца назад». Встреча со старухой и отвращение к ней подтолкнули героя к реализации своей «идеи». Сразу после визита старухи он стал свидетелем разговора некоего студента с офицером. Студент без всякого стеснения предлагает офицеру убить и ограбить «чахоточную, глупую и злую старушонку». Жизнь старухи студент сравнивает с жизнью «вши и таракана». Эта «идея» и есть та, что родилась ранее в голове Раскольникова. Он сразу же впадает в сильное волнение и дивится совпадению: *«этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...»* [1: 45].

Полученное известие о замужестве родной сестры Дунечки с «деловым и благонадежным человеком» Лужиным, как понимает герой, ради его блага, ускоряет совершить задуманное. Чрезвычайно важен и страшный сон героя о странной телеге с лошадей. Герой возвращается в детство, в свой городок, душа его чиста и наивна. Он видит бедное животное, избиваемое пьяным Миколкой. Сначала Миколка бьет лошадь кнутом, оглоблей, затем ломом. Родион проявляет естественную реакцию-сострадание; он плачет, кидается своими кулачками на Миколку и неожиданно просыпается, осознает связь сна с идеей: *«Боже! – воскликнул он, – да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, разможжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?»* [1: 50]. Сон показывает ту часть героя, что колеблется, противится преступлению. Но снова случайно подслушанный разговор мещанина с Лизаветой окончательно подталкивают Раскольникова на убийство.

Теория, придуманная в его голове, часто противоречит его натуре. Даже во время убийства Раскольников действует механически, будто в бреду, во сне. Лишь изредка просыпается его совесть и душа и хочет бросить все и уйти с места преступления: *«Ему хотелось поскорее убежать отсюда. И если бы он в ту минуту в состоянии был правильнее видеть и рассуждать; если бы только мог сообразить все трудности своего положения, все безобразие и всю нелепость его... то очень может быть, что он бросил бы все и тотчас*

122 | пошел бы сам на себя объявить, и не от страху даже за себя, а от одного только ужаса и отвращения к тому, что он сделал» [1: 65].

Совсем иным предстает в романе Петр Петрович Лужин – буржуа, жених Дуни Раскольниковой. Но, тем не менее, он – один из наиболее важных двойников Родиона. Пульхерия Ивановна описывает его так: *«Человек он благонадежный и обеспеченный, служит в двух местах и уже имеет свой капитал. Правда, ему уже сорок пять лет, но он довольно приятной наружности и еще может нравиться женщинам, да и вообще человек он весьма солидный и приличный, немного только угрюмый и как бы высокомерный»* [1: 32].

Лужина и Раскольникова объединяют некоторые качества и черты:

1. Теории Лужина и Раскольникова, их взгляды на жизнь

Теория Раскольникова гласит, что люди делятся на людей «низших», т. е. обыкновенных, послушных и на «собственно людей», т. е. выдающихся людей, которым разрешено все, в том числе и убийства. До убийства он думает, что относится ко второму разряду людей. После преступления, он разочаровывается в своей теории и осознает, что он не «Наполеон» и относится к числу обычных людей. Теория Лужина гласит, что человек должен думать только о себе, о своем «целом кафтане». Вполне возможно, что эта безобидная теория «о целом кафтане» также может привести к преступлениям, как и теория Раскольникова.

2. Оба героя довольно умные мужчины:

«...ты малый умный...» (Разумихин о Раскольникове).

«...он человек хотя и небольшого образования, но умный...» (Пульхерия Александровна о Лужине).

3. Оба героя угрюмы и высокомерны:

«...как бы высокомерный...», «...немного только угрюмый...» (Пульхерия Александровна о Лужине).

«...оба угрюмые и вспыльчивые, оба высокомерные и оба великодушные...» (Пульхерия Александровна о своих детях).

Аркадий Иванович Свидригайлов – помещик, бывший офицер, лет пятидесяти, муж и убийца Марфы Петровны Свидригайловой. В последней главе романа автор конкретизирует и психологически детализирует образ Свидригайлова: *«Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами, со светло-белокурой бородою и с довольно еще густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице. Одежда Свидригайлова была щегольская, летняя, легкая, в особенности щеголял он бельем. На пальце был огромный перстень с дорогим камнем»* [1: 343]. Порочный Свидригайлов становится причиной самоубийства пятнадцатилетней крестьянки, которую он соблазнил и бросил.

Аморальный человек также ведет себя и с Дуней, пытаясь соблазнить ее. Ради нее он готов убить свою собственную жену, что и делает после ухода Дунечки из поместья. С особой жестокостью он доводит до самоубийства и слугу Филиппа. Совершив столько смертей, его не мучает совесть, как Раскольникова. Но оба персонажа имеют схожие черты:

1. Теории Раскольникова и Свидригайлова.

Их теории очень схожи. Согласно теории Раскольникова, убийство во имя благой цели возможно. А теория Свидригайлова оправдывает жертвы ради личного интереса.

2. Преступления обоих персонажей.

Оба считаются убийцами. Раскольников убил старуху-процентщицу, Свидригайлов, возможно, виновен в смерти нескольких человек (слуга Филипп, Марфа Петровна, девочка-крестьянка).

3. Оба «подлецы».

Раскольников считает себя подлецом, тогда как Свидригайлова многие персонажи считают и называют «подлецом»:

«...я – подлец...», «...я знал, что я подлец...» (Раскольников о себе).

«Подлец!» (Дуня о Свидригайлове).

Итак, можно сказать, что данный «образ-симбион» строится на основе трех идейных полюсов. Достоевский создал особую систему, в которой персонажи вступают в диалогические отношения или «дублируют» друг друга, создавая тем самым единый многоликий образ, который становится ключом к раскрытию авторского замысла. Но главное внимание сосредоточено на идее индивидуализма, а потому ее основной носитель – Раскольников – занимает в данной системе главное место.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 6. – Л.: Наука, 1973. – 423 с.

2. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.

3. Чернец Л.В. и др. Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Академия, 1999. – 360 с.

V.A. Sukhanov

HEROES-TWINS AS COMPONENT PARTS OF THE UNIFORM HERO IN THE ROMAN OF F.M. DOSTOEVSKY "CRIME AND PUNISHMENT"

Abstract. The article examines the so-called "double characters" of Rodion Raskolnikov, who, according to the author of the article, constitute one symbiotic image of the main character of the roman by F.M. Dostoevsky's "Crime and Punishment".

Keywords: image; hero; the character; double; single image; symbion image.

МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА И ДОГОВОРА ЧЕЛОВЕКА С ДЬЯВОЛОМ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена исследованию развития мотива двойничества и договора человека с дьяволом в произведениях Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: договор, мотив, двойничество, дьявол, Ф.М. Достоевский.

В своем творчестве Ф.М. Достоевский часто опирается на интерпретацию библейских сюжетов и мотивов. В частности, в данном исследовании нас будут интересовать произведения, в которых раскрывается мотив о договоре человека с дьяволом вместе с мотивом двойничества героя. Рассматривая творчество писателя под этим углом, необходимо упомянуть о литературной традиции, сформировавшейся вокруг этих мотивов.

Чрезвычайная популярность и распространенность сюжета о договоре с дьяволом в литературе разных эпох и народов Запада и Востока могут быть объяснены с разных позиций, принимающих во внимание социальные, исторические и культурные предпосылки. То общее, что объединяет авторов, отдаленных друг от друга как во времени, так и в пространстве, можно описать как неприятие человеком зла в собственной душе, которое ведет за собой персонификацию этого зла в такой фигуре, как дьявол, бес, сатана или, как выразился Ф. И. Буслаев: «Болезненное раздвоение, какое почувствовал в себе человек, усмотрев в своем телесном составе присутствие злого врага своей душе, постоянно наводило его на мысль о сопутствующем ему демоне, постоянно пугало воображение грозными страшилищами и всякую радость растворяло для него горечью ожидаемой вечной гибели» [1: 132]. Этим также может объясняться и то, почему, зачастую, мотив сделки с дьяволом сопровождается мотивом двойничества героя или расщепления его души, которое символически представляется виде отделения от него некой важной части, такой, например, как тень, смех, отражение, талант и т. д.

В контексте творчества Ф.М. Достоевского прежде всего хотелось бы обратиться к повести «Двойник» (1846), в которой наиболее ярко прослеживается то, как мотив двойничества для писателя тесно связан с традиционной для христианской религиозной мысли темой двойственности самой «природы» человека, являющегося одновременно образом и подобием Божиим, и отврат-

ленного Первородным грехом. Так, в границах христианского понимания мы можем говорить о «биполярности» человеческой природы. В своей работе «Основы христианской философии» В.В. Зеньковский таким образом комментирует это термин: «Человек после грехопадения несет в себе два различных начала: с одной стороны, образ Божий, через который струится в нашу душу свет Божий, творческие искания добра и правды, а с другой стороны в человеке есть начало греховности, которое как бы паразитирует на всем светлом и творческом, что рождается в нашей душе, т. е. искажает движения души или разрушает их. Эта биполярность в человеке, наличие двух полюсов в нем, и есть основная черта людей в их нынешнем состоянии. Свет и добро постоянно рождаются в нашей душе и почти всегда скоро либо слабеют и даже гаснут, либо переходят в недобрые и темные движения» [4: 272].

Действительно, анализ произведения Ф.М. Достоевского через призму этих философских установок может быть оправдан и тем, что образ героя повести «Двойник» Голядкина явно восходит к библейскому прототипу, это становится очевидным при анализе символики его имени – Яков, которое отсылает нас к Иакову, герою из «Пятикнижия Моисея», который, не имея первородства, получил старшинство, благословение отца, Бога и новое имя, и чья история может также трактоваться в качестве прообраза спасения: первородство, приравнивающееся к символу бессмертной человеческой сущности, сотворенной по образу и подобию Божию одерживает победу на первенством по плоти, символизирующим Первородный грех, передающийся из поколения в поколение от прародителей. Противостояние между человеком и его двойником во многих случаях может быть интерпретирована как противостояние подлинной, истинной природы человека с той ее частью, что повреждена, затронута Первородным грехом. По сюжету Голядкина побеждает его двойник, личина, и неслучайно, что появление двойника Голядкина предвещает момент с описанием мелочной гордыни охватившей героя.

Эта и другие детали, которые мы можем найти в тексте, дают нам повод говорить о том, что в произведении имплицитно присутствует сюжет о договоре человека с дьяволом. Многие литературоведы указывают на то, что мотиву договора человека с дьяволом во многих случаях сопутствует мотив раздвоения героя, когда фигура демона воплощает в себе теньевые, негативные стороны личности. Также можно отметить, что развязка в этих произведениях зависит от той роли (активной или пассивной), которую принимает на себя человек, и от того, заключает ли он сделку по слабости человеческой, не до конца понимая на что он идет, или же из-за гордыни. Если выразиться словами автора народной книги о Фаусте: «Поистине справедлива пословица, кто к черту тянется, того ни вернуть, ни спасти нельзя». Необходимо упомянуть, что в тех случаях, когда человеку удается спасти свою душу от сил зла, это происходит в первую очередь из-за победы добра в душе самого человека.

В случае с Голядкиным мы видим проявление его гордыни уже в начале произведения: проснувшись, заспанный герой идет к зеркалу и занимается самолюбованием. Голядкину также доставляет удовольствие пересчитывать накопленные им бумажные ассигнации, его сознание отчасти очеловечивает денежные средства: «пачка зелененьких, сереньких, синеньких, красненьких и разных пестреньких бумажек тоже весьма приветливо и одобрительно глянула на господина Голядкина» [3].

Кроме того, пачка денег представляется ему чем-то вроде путеводной звезды: «Такая сумма может далеко повести человека...» – герою не терпится пойти дальше по пути денег и обогащения к более статусной жизни [3]. Стоит отметить также, что Голядкин чертыхается «Черти бы взяли!», тем самым как-бы призывая на себя нечистую силу, что также характерно для повестей, интерпретирующих сюжет о договоре человека с дьяволом.

Еще до появления двойника, Голядкина «младшего», мы становимся свидетелями двойственности характера героя, в котором гордыня, самолюбование соседствуют со стремлением к умалению себя. В самой кротости и смиренности своей природы герой находит повод для гордости, отмечая, что у него особый, непохожий для других путь. Голядкин стремится продвинуться в этой жизни, повысить свой статус, однако, как он отмечает в разговоре с доктором Крестьян Ивановичем, советуя ему: «вам нужно коренное преобразование всей вашей жизни иметь и в некотором смысле переломить свой характер», герой чуждается веселой, разгульной жизни, сторонится популярных способов продвижения по службе, подобострастия, по собственным словам, предпочитает слово действию: «я этому не учился, Крестьян Иванович, – хитростям этим всем я не учился; некогда было. Я человек простой, незатейливый, и блеска наружного нет во мне» [3]. Таким образом, Голядкин-старший стремится возвысится в этой жизни но благородным путем тогда как его двойник Голядкин-младший также стремится воплотить его мечту но с помощью подлости и добивается успеха.

Стоит также обратить внимание и на мотив лестницы в произведении. Голядкин стремится проникнуть на обед к статскому советнику, однако по парадной лестнице его не пускают, и он пробирается по черной лестнице. Необходимо отметить, что образ лестницы или «лествицы» очень важен для христианской философии, и связан с идеей «обожения», появляющийся в Ветхом Завете, во сне третьего библейского патриарха Иакова. «Лествица» символизирует восхождение к богу, духовное восхождение, которое должен предпринять человек.

Таким образом, в мире «Двойника» идея духовного восхождения подменяется идеей восхождения по социальной иерархии. В начале повести мы видим, как герой мечтает о том, как накопленная им сумма денег поведет его по пути материального благополучия, тем не менее добиться ему этого, не

изменив своим принципам не удастся, парадная лестница для него закрыта. Успеха добивается его злой двойник, Голядкин-младший, с помощью подлости и предательства по отношению к главному герою.

Конец произведения неутешителен – нам становится очевидна победа inferнального мира «Голядкина-младшего», а героя, из-за гордыни как-бы предавшего себя, свои принципы, потерявшего лицо, статус, рассудок, увозит Крестьян Иванович, приобретший в сознание героя демонические черты: «два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостью блестели эти два глаза. Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!..» [3]. Так, повесть, в которой поначалу на первый план выходит сатирический элемент, в конце приобретает поистине трагическое звучание.

Хотя повесть «Двойник» одно из ранних произведений Ф.М. Достоевского, мотивы двойничества, договора человека с дьяволом, а также христианские образы, например, образ «лествицы» продолжают развиваться и в более позднем творчестве писателя, в особенности в романах «Великого пятикнижия», в канву которых вплетен сюжет о договоре человека с дьяволом как в эксплицитной, так и в имплицитной форме.

Для текстов, включающих сюжет о договоре человека с дьяволом, характерно то, что зачастую договор скрепляется «рукописанием» или «богоотметным писанием». Применительно к творчеству Достоевского можно говорить о том, что его герои-идеологи Достоевского (Раскольников, Иван Карамазов) могут быть отнесены к числу авторов подобных рукописей: у Раскольникова это статьи «О преступлении», у Ивана Карамазова написал и статья о церковном суде, идейное содержание которой роднит ее с поэмой «Великий инквизитор», в этих статьях герои отказываются от божьих законов, отрекаясь идею Бога и предпочитают вере доводы рассудка. Важно отметить, что по мере ознакомления с текстами Достоевского создается такое впечатление, словно данные рукописи начинают действовать по собственной воле и даже причинять вред своим создателям. Например, рукопись статьи Родиона Раскольникова, которая была отдана в одно печатное издание, неожиданно для автора оказывается в другом, за несколько месяцев до преступления ее прочитал Порфирий Петрович, а к самому герою она попадает через его мать, когда им было уже принято решение идти с повинной. У читателя может возникнуть ощущение, что ее подбрасывает Раскольникову «бес» как свидетельство «избранности» и «гениальности» героя. Но «бесовское» участие в жизни Раскольникова не заканчивается на этом, в согласии с архетипическим сюжетным инвариантом, дьявол, выполняя свою часть договора, помогает герою в исполнение его желаний, в случае с «Преступлением и наказанием» кажется, будто дьявол сопровождает героя на каждом шагу в осуществление его преступного плана,

128 | подталкивая и помогая ему, с момента, когда у героя возникла мысль о допустимости «пролития крови по совести»: «...как будто кто его принуждал и тянул к тому. <...> Как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений» [2: 52].

Раскольников упоминает об этом и в своей исповеди перед Соней Мармеладовой: «...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил... черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все!» [2: 321–322].

Этот «черт» как будто помогает герою, расчищая все преграды на его пути, например, когда у героя не получается взять топор на кухне, как это было запланировано им ранее, «черт» словно подбрасывает ему топор, находящийся в «темной каморке дворника»: «Из каморки дворника... из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза» [2: 59]. «Не рассудок, так бес!» – подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно [2: 60]. Даже говоря о самом моменте убийства раскольников так описывает возникшее у него тогда ощущение: «А старушонку эту черт убил, а не я» [2: 322].

И в дальнейшем ему удастся выйти из дома убитой никем не замеченным, не оставив за собой никаких улик, что впоследствии поражает самого убийцу.

В романах Достоевского можно проследить и развертывание заключительной фазы сюжета о договоре человека с дьяволом – разрыв договора с помощью вмешательства высших сил, выступающих в образе святого или Богородица, в произведениях Достоевского они воплощаются в фигурах героев-посредников, которые изображаются в качестве проводников Истины. Неслучайно, что в «Преступлении и наказании» эта миссия возлагается на плечи Сони Мармеладовой, важно отметить, что полным именем Сони является имя Софья, которое в переводе с греческого, означает мудрость, среди иных толкований это понятия «мудрость» позднебиблейская дидактическая литература дает «образ «Премудрости божией».

Уже в заключающем романе «Пятикнижия» мотив договор с дьяволом выходит за рамки подтекста, метафизический сюжет проникает в реальность и выражается в возникновении перед Иваном черта, который словно является за душой грешника, а сумасшествие Ивана может трактоваться как то, что должно подвести его к исцелению.

Проанализировав мотивы двойничества, договора человека с дьяволом в произведениях Ф.М. Достоевского, становится ясно то, какое важное место они занимают во всем творчестве писателя, а не только в повести «Двойник». Можно говорить о том, что символика фигуры «Двойника» становится «сквозной» для всего его художественного мира. Так, согласно мнению русского литературоведа К.В. Мочульского «От Голядкина идут не только "подпольные люди" Достоевского, но и люди раздвоенные, борющиеся за целостность своей личности» [5: 44]. Неслучайно, что для произведений

Ф.М. Достоевского характерны системы идейных двойников героев, а в «Двойнике» разрабатываются конструктивные принципы полифонии, которыми так отличаются более поздние романы писателя, и художественные решения, которые в дальнейшем найдут свое применение в формировании образа черта Ивана Карамазова, двойника Версилова, бесенка Ставрогина.

Литература

1. Габдуллина В.И. Архетипический мотив «Договора с дьяволом» в романах Ф.М. Достоевского: «Богоотметное Писание» // Проблемы исторической поэтики. – 2012. – № 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetipicheskiy-motiv-dogovora-s-dyavolom-v-romanaх-f-m-dostoevskogo-bogootmetnoe-pisaniye> (дата обращения: 14.05.2021).
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. // АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд., 1973. – Т. 6. Художественные произведения: Преступление и наказание. – 423 с.
3. Достоевский Ф.М. Двойник [Интернет библиотека Алексея Комарова]. – URL: <https://ilibrary.ru/text/18/p.1/index.html> (дата обращения: 17.09.21).
4. Зеньковский В. В. Христианская философия / сост. и отв. ред. О.А. Платонов. – М.: Изд-во Ин-та русской цивилизации, 2010. – 1072 с.
5. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество. – Париж: YMCA-PRESS, 1980. – 562 с.

N.Ch. Alieva

THE MOTIVE OF DUALITY AND THE CONTRACT OF MAN WITH THE DEVIL IN THE WORKS OF F. M. DOSTOEVSKY

Abstract. The article is devoted to the study of the development of the motive of duality and the contract of man with the devil in the works of F.M. Dostoevsky.

Keywords: contract; motive; duality; devil; F.M. Dostoevsky.

ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ УБИЙЦЫ И УБИЙСТВА В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В данной статье предлагается литературоведческий анализ романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» с точки зрения психологизма в изображении убийцы и убийства. Анализ опирается на предложенную ранее автором классификацию мотива преступления.

Ключевые слова: Достоевский, психологизм, убийство, убийца, персонаж, анализ, мотив, роман.

Мотив убийства является одним из наиболее знаковых элементов сюжета отечественной литературы. В частности, этот мотив играет ключевую роль в творчестве Ф.М. Достоевского. В настоящей статье мы рассмотрим особенности изображения убийства в произведениях писателя на примере романа «Преступление и наказание».

Обозначим важные термины и понятия, которые необходимы для освещения темы статьи.

Мотив – минимальный значимый компонент повествования, простейшая составная часть сюжета художественного произведения; второстепенная, дополнительная тема произведения, призванная оттенить или дополнить главную, основную [6: 226].

Персонаж – действующее лицо драмы, романа, повести и других художественных произведений [6: 267].

Убийство – преступное, умышленное или по неосторожности, лишение жизни [4: 701].

В одной из прошлых работ («Мотив убийства в русской литературе XIX века») [5] мы предложили систему классификации для комплексного анализа мотива преступления. Мотив убийства в нашем понимании входит в понятие преступления, поэтому мы можем воспользоваться этой системой и в данном случае.

Используя данную классификацию, рассмотрим художественный текст Ф.М. Достоевского с точки зрения литературоведческого анализа.

Персонаж романа Родион Раскольников убил старуху-процентщицу и попытался похитить часть ее сбережений. По цели это преступление мы посчитали идеологическим с элементами социального. Из текста романа известна теория, которой придерживается Раскольников и о которой он пишет статью. Эта идея, по факту, явилась основой романа. Суть этой теории и, в частности, философской позиции героя, состоит в том, что все человеческое общество можно поделить на высших и низших, на полезных и бесполезных. Сам Раскольников передает смысл своей статьи следующим образом: «...*Люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово*» [1: 278]. Этой идеей молодой человек оправдывает свое деяние. Он причисляет старуху к разряду «низших», себя же относит к «собственно людям». Раскольников видит себя особенным, уникальным, и убийство – проверка самого себя на принадлежность к «право имеющим». Таким образом, влияние идеи на преступный замысел отрицать невозможно. В нашей классификации преступление Раскольникова имеет цель идеологическую, но в ней присутствует социальный аспект. Как видно из художественного текста, герой живет в бедности и в старухе видит не только представителя «низшего» разряда, но и угнетателя, одну из причин его бедности. Нищенское существование Раскольникова очевидно: маленькая комната, почти каморка, поношенная одежда, нездоровый вид, голод: «*Поневоле станешь бледный... коли есть нечего*» [1: 85]. Раскольников собирается не только убить старуху, но и обокрасть ее, чтобы улучшить свое материальное положение. В этом социальные причины его поступка.

Психологическое и эмоциональное состояние героя заслуживает отдельного разговора, так как Ф.М. Достоевский – известный мастер психологизма, и роман «Преступление и наказание» – яркий этому пример.

Мы знакомимся с главным героем уже в первой главе романа. И сразу же становится очевидным беспокойное состояние молодого человека, более того, заметны признаки психического расстройства и эмоционального напряжения: «...*С некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой*» [1: 5]. Раскольников уже вынашивал план убийства старухи-процентщицы. Сложно сказать, что было причиной, а что следствием: стало ли его помешательство причиной возникновения преступного замысла или же идея преступления привела к этому помешательству, однако нездоровое состояние рассудка студента отрицать невозможно. Автор говорит нам о том, что Раскольников был довольно красив, хорошо образован, но «*скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-*

132 | *то забытье...», «изредка только бормотал он что-то про себя, от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался. В эту же минуту он и сам сознавал, что мысли его порою мешаются и что он очень слаб» [1: 6]. Такие перемены в поведении – явные признаки помешательства, вызванные, скорее всего, безденежьем, голодом и депрессией.*

Еще одно подтверждение психологическому напряжению Раскольникова можно найти в черновиках Ф.М. Достоевского, где роман имел еще форму исповеди главного героя. В этих черновиках можно найти такие слова Раскольникова: *«Дней за пять до этого дня, я ходил, как сумасшедший. Никогда не скажу, что я был тогда и в самом деле сумасшедшим, и не хочу себя этой ложью оправдывать... Я был в полном уме... До того доходило, что даже в забытие в какое-то впадал... Все, все поглощалось моим проектом... А меня только тянуло (даже) как-то механически тянуло поскорее все исполнить и порешить» [3: 356].* Очевидны признаки мании и понятно, что Раскольников ошибается, говоря о том, что был «в полном уме».

Примечательно то, что Раскольников осознает ужас своего поступка: *«На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!..» [1: 12],* однако он не смог отказаться от своего замысла, ведь она стала навязчивой идеей.

Великий австрийский психоаналитик Зигмунд Фрейд рассматривал творчество и личность Ф.М. Достоевского в своей статье «Достоевский и отцеубийство» (1928) и говорил о том, что преступнику свойственны такие черты, как безграничное себялюбие и сильная деструктивная склонность [2: 412]. Эти признаки присутствуют у Раскольникова. Себялюбие проявляется через выделение себя в ряды «право имеющих». Раскольников не сомневается, что он принадлежит к тем гениям, о которых писал в своей статье, что он может быть приравнен к Наполеону и другим великим личностям, он мыслит себя равным им. Деструктивная склонность проявляется не менее ярко. В первую очередь, Раскольников разрушает самого себя. Погрязнув в нищете, он не предпринимает активных попыток исправить свое положение. Он как будто смирился со своим образом жизни и даже как будто наслаждается им, обретя повод для страдания: *«Трудно было более опуститься и обнеряшиться; но Раскольникову это было даже приятно в его теперешнем состоянии духа» [1: 32].* Этим страданием он как будто выделяется среди других, но, на самом деле, он просто слаб. Разумеется, деструктивная составляющая присутствует и в преступном замысле убийства Алены Ивановны. Любое убийство – это разрушение жизни другого человека, не говоря уже о негативных последствиях, возникающих в собственной душе и жизни.

Впечатление от психологического портрета героя усиливает описание интерьера его жилища. Его комнату автор называет каморкой, которая *«походила более на шкаф, чем на квартиру» [1: 5],* также встречается сравнение

с гробом: «– *Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, – сказала вдруг Пульхерия Александровна, прерывая тягостное молчание, – я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик*» [1: 247]. Комната Раскольникова имеет самый жалкий и потрепанный вид, все говорит о его нищете. Книги и тетради в пыли – видно, что их давно не касались. Эта деталь подчеркивает апатию героя, равнодушие ко всему. Он загнан в свою каморку, как в клетку, он заперт в состоянии безысходности. Сам Раскольников говорит об этом так: «*А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят!*» [1: 446]. Таким образом, состояние Раскольникова можно назвать помешательством или безумием.

Несмотря на свое психологически напряженное состояние, Раскольников максимально расчетлив в своем замысле. Герой долго обдумывал свое «дело», готовился к нему, обращал внимание на детали. Его обеспокоенность подготовкой к преступлению можно заметить в эпизоде, когда герой замечает, что его шляпа слишком узнаваема: «*Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и все...*» [1: 8]. Отсюда же видно, что персонаж не смог предусмотреть абсолютно все – скорее всего, из-за его нездорового состояния. Но поведение его говорит о том, что он стремился все рассчитать, поэтому в данном случае характер подготовки к преступлению мы называем расчетом.

Расчет присутствует еще и в том смысле, что Раскольников понимает, для чего ему это убийство, он четко осознает ее цель. Помимо желания проверить свою теорию, подтвердить, что он относится к «собственно людям», герой хочет поправить свое материальное положение, обокрав старуху. А деньги ему нужны не столько для себя, сколько для своей семьи. Герой осознанно берет на себя страшный грех, чтобы помочь близким. «*Возлюби! Да разве я не люблю, коль такой ужас решился взять на себя?*» [3: 359] – эти слова Раскольникова можно найти в черновиках писателя, и в них раскрывается феномен убийства из любви. По словам русского литературоведа К.В. Мочульского, Раскольников – это демон, воплотившийся в гуманиста [3: 359]. Впоследствии автор отказывается от этой концепции, отдавая приоритет «идеи Наполеона», но гуманистическое начало в поступках Раскольникова все же сохраняется. Формула убийства во благо сложна для анализа и часто субъективна, поэтому не будем останавливаться на ней подробно.

Сцена самого убийства любопытна тем, что здесь мы практически не найдем мыслей героя, его сформированного отношения. Состояние Раскольникова передается через его поступки: «*Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, все более немели и деревенели. Он боялся, что выпустит и уронит топор... вдруг голова его как бы закружилась*» [1: 85]. Действия во время преступления описаны последовательно, реалистично и незмоционально: «*Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти*

134 | машинально, опустил на голову обухом», «Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая», «Удар пришелся прямо по черепу, острием, и сразу прорубил всю верхнюю часть лба, почти до темени. Она так и рухнулась» [1: 86]. Мысли Раскольникова встречаются только в момент между двумя убийствами, когда он как будто ненадолго приходит в себя, но даже тогда они не лишены расчета: «Красное, ну а на красном кровь неприметнее», – рассудилось было ему, и вдруг он опомнился: «Господи! С ума, что ли, я схожу?» – подумал он в испуге» [1: 88].

Герой сдался в руки правосудия и признался в своем преступлении. Но раскаялся ли он? Был ли искренен в своем признании? Ряд деталей дает нам понять, что нет. Более того, он остался верен своим убеждениям. Вот как говорит сам Раскольников о своем поступке: «То, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю», «Только теперь вижу ясно всю нелепость моего малодушия, теперь, как уж решил идти на этот ненужный стыд! Просто от низости и бездарности моей решаюсь, да разве еще из выгоды, как предлагал этот... Порфирий!..» [1: 554]. Более того, Раскольников, возможно, считает свой поступок своего рода жертвой: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» [1: 449].

Мы рассмотрели, как Ф.М. Достоевский подходит к психологизму изображения убийства и убийцы в романе «Преступление и наказание». На наш взгляд, подобному анализу возможно подвергнуть любые другие литературные произведения, где присутствует мотив убийства.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: роман в шести частях с эпилогом / Ф.М. Достоевский / под общ. ред. Г. Безотосной. – М.: Эксмо, 2011. – 592 с.
2. Зигмунд Фрейд. Избранное / сост. А. Григорашвили. – Тбилиси: Мерами, 1991. – 657 с.
3. Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. / К.В. Мочульский. – М.: Республика, 1995. – 607 с.
4. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. 4-е изд. / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М., 1997. – 944 с.
5. Тарасова Д.В. Мотив убийства в русской литературе XIX века [Электронный ресурс] // Studia Humanitatis. 2019. № 3. – URL: <http://st-hum.ru/content/tarasova-dv-motiv-ubiystva-v-russkoy-literature-xix-veka> (дата обращения: 15.09.2021).

D.V. Tarasova

**THE DESCRIPTION PRINCIPLES OF A MURDERER
AND MURDER IN THE NOVEL «CRIME AND PUNISHMENT»
BY F.M. DOSTOEVSKY**

Abstract. This article offers a literary analysis of F.M. Dostoevsky's novel "Crime and Punishment" in a murderer and murder depiction. The analysis is based on the crime motif classification proposed by the author earlier.

Keywords: Dostoevsky; psychologism; murder; murderer; character; analysis; motive; novel.

РОЛЬ ЖИВОПИСИ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению роли живописи в творчестве Достоевского. В статье рассмотрены фрагменты романов «Идиот», «Подросток» и «Братья Карамазовы», в которых писатель обращается к художественным полотнам. Произведена попытка проанализировать, зачем Достоевский использовал реминесценции на живопись в произведениях.

Ключевые слова: литература; Достоевский; живопись; картина; искусство.

Живопись занимает особое место в творчестве Федора Михайловича Достоевского. Картины не только расширяют религиозный и философский контекст его произведений, но и служат для создания глубоких психологических образов. В литературно-публицистическом журнале Достоевского «Дневник писателя» можно найти его рецензии на картины некоторых художников-современников, а на полях сохранившихся рукописей – зарисовки литературных героев, известных людей и архитектурных композиций. За четыре года, проведенные за границей, Достоевский и его жена Анна Григорьевна посетили большое количество европейских галерей. Некоторые картины, которые, скорее всего, произвели на писателя наибольшее впечатление, Достоевский включил в текст своих произведений. Так, в романах «Идиот», «Подросток» и «Братья Карамазовы» упоминаются три картины, принадлежащие к совершенно разным эпохам, стилям и направлениям, что показывает многообразие художественного вкуса писателя. Достоевский вводит живопись в свои произведения не просто для большей образности, красоты и интеллектуальной насыщенности текста; картины искусно вплетены автором в сюжетную канву произведения, они помогают писателю выполнить задачи, которые было бы сложнее реализовать, если бы он обратился к другому средству раскрытия образов персонажей. Включая в текст произведений картины известных художников, Достоевский несомненно был уверен, что каждый читатель должен быть знаком с полотнами, о которых идет речь, знать живописца, создавшего картину, в какое время и под влиянием каких идей она была написана. Без этих сведений упоминание картины зачастую теряет тот посыл, который в нее хотел заложить автор. И современники Достоевского, скорее всего, имели представление о картинах, упомянутых в романах, понимали историко-философский контекст полотен, к которым обращается писатель.

Однако в своих романах Достоевский использует не только реминесценции на живопись, но и такой прием как экфрасис – словесное описание произведений изобразительного искусства в литературном тексте. Благодаря этому, если читатель знаком с упоминаемой в романе картиной, он может посмотреть на нее через призму восприятия разных персонажей, открыв для себя что-то новое. Для читателей, никогда раньше не слышавших ни о художнике, ни о картине, о которых идет речь в произведении, подробное описание Достоевским используемых полотен позволяет хотя бы немного представить их и благодаря этому не упустить то, чего хотел добиться автор, обращаясь к картине.

Одним из любимых художников Достоевского был Клод Лоррен – известный французский живописец эпохи барокко. Он известен своими идиллическими пейзажами и иллюстрациями сюжетов из мировой истории и мифологии. По свидетельству Анны Григорьевны Достоевской, во время пребывания в Дрездене Федор Михайлович постоянно посещал галерею и «непременно шел в каждое свое посещение, минуя другие сокровища», к пейзажам Лоррена. Также она вспоминает: «Эти ладшафты мой муж называл "золотым веком"» [1: 318].

Упоминание о картине Лоррена «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» готовилось Достоевским для эпизода со Ставрогиным в «Бесах», но позже было использовано писателем для раскрытия образа Версилова в романе «Подросток». Писатель целиком перенес в «Подростка» сон Ставрогина из не попавшей в печать главы «У Тихона» романа «Бесы», опуская лишь задуманный трагический финал.

Главный герой романа «Подросток» Андрей Версиров видит сон, в котором фигурирует одна из самых любимых картин Достоевского – «Пейзаж с Ацисом и Галатеей» работы Клода Лоррена.

На картине изображен эпизод из древнегреческого мифа об Ацисе и Галатее, взятого из поэмы Овидия «Метаморфозы». В нем рассказывается о морской нимфе Галатее, которая отвергла циклопа Полифема, влюбившись в красивого юношу Ациса. Циклоп разозлился и раздавил соперника скалой. На картине влюбленные скрыты за шатром от глаз ревнивого Полифема, который в это время играет на флейте, расположившись на одной из прибрежных скал.

В «Подростке» картина Лоррена рассматривается как олицетворение высшей гармонии и воплощение мечты о рае на земле. Достоевский через реплики своего героя выражает трепетное отношение к «Пейзажу с Ацисом и Галатеей»: Версиров называет это полотно «золотым веком». Он связывает ее образы с воображаемой идиллией доисторических времен, рассказы о которой встречаются во всех мифологиях мира и к которой неизменно устремлялась человеческая мысль.

Всю жизнь эта мечта преследовала писателя: утопия золотого века, утраченного рая озаряет многие его произведения. В восклицания Версилова Достоевский вкладывает собственную тоску и безудержное устремление к несбыточному видению: «Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век – мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть!» [4: 387].

Большую роль в идейной структуре романа «Идиот» играет картина «Мертвый Христос в гробу», которую называют самым страшным и дерзким из произведений живописца Ганса Гольбейна-младшего – выдающегося представителя немецкого Ренессанса. Достоевский впервые увидел ее в 1867 году на выставке в Базельском художественном музее в Швейцарии. Полотно поразило писателя: он будто окаменел перед жутким откровением образа, в глазах были смятение и страх. Его жена, после этого записала в своем дневнике: «Картина произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед ней как бы пораженный. В его взволнованном лице было то испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии» [1: 316].

С историей создания этой картины связано много загадок. До сих пор точно неизвестны ни дата написания – 1521 или 1522 год, – ни назначение картины: являлась ли она составной частью церковного алтаря или самостоятельным произведением, и почему она выполнена в таком необычном для того времени формате. Существует легенда, что Гольбейн писал Иисуса с утопленника, выловленного из Рейна, но подверженной этому нет.

Гольбейн совершил революцию в живописи, впервые изобразив с поразительной реалистичностью следы предсмертных мучений Иисуса Христа и признаки начавшегося разложения тела. До этого мертвый Христос изображался величественным и спокойным, нетронутый тлением; последствия истязаний и мучений, которые привели его к смерти, художники предпочитали опускать. У Гольбейна мертвый Христос изображен без прикрас, наоборот, с ужасающим натурализмом: кровоподтеки, раны, следы от побоев, полуоткрытые остекленевшие глаза и судорожно застывшие губы, на теле уже начинают проявляться признаки разложения. В этой картине нет ничего божественного, перед зрителями лежит труп, одинокий в своей смерти. Церковь на протяжении веков называла Гольбейна безбожником, потому что в его трактовке облик Христа лишен возвышенности и ничем не отличался от любого другого человека, умершего насильственной смертью. И, безусловно, для многих людей столь отчетливо запечатленные следы истязаний и перенесенных страданий ставят под сомнение веру в божественное происхождение Иисуса. Однако существует противоположная версия о том,

что Гольбейн так жестко изобразил смерть Христа, чтобы еще эффективнее сделать его Воскресение.

Картина так поразила Достоевского, что позднее он сделал ее одним из сюжетных и смысловых центров романа «Идиот». Писатель впервые обращает внимание читателей на картину во второй части романа, хотя она и до этого все время висит в доме Рогожина, незримо присутствуя в книге. Князь Мышкин во время посещения Рогожина, уже собираясь уходить, видит «над дверью в следующую комнату висела одна картина, довольно странная по своей форме, около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту. Она изображала Спасителя, только что снятого со креста. Князь мельком взглянул на нее, как бы что-то припоминая, впрочем не останавливаясь, хотел пройти в дверь. Ему было очень тяжело и хотелось поскорее из этого дома. Но Рогожин вдруг остановился пред картиной.

– ... Вот картина, над дверью, тоже за два целковых купленная, – говорит, не дрянь. Еще родителю за нее один выискался, что триста пятьдесят рублей давал, а Савельев, Иван Дмитрич, из купцов, охотник большой, так тот до четырехсот доходил, а на прошлой неделе брату Семену Семенычу уж и пятьсот предложил. Я за собой оставил.

– Да это... это копия с Ганса Гольбейна, – сказал князь, успев разглядеть картину, – и хоть я знаток небольшой, но, кажется, отличная копия. Я эту картину за границей видел и забыть не могу. Но... что же ты...

Рогожин вдруг бросил картину и пошел прежнею дорогой вперед. Конечно, рассеянность и особое, странно-раздражительное настроение, так внезапно обнаружившееся в Рогожине, могло бы, пожалуй, объяснить эту порывчатость; но все-таки как-то чудно стало князю, что так вдруг прервался разговор, который не им же и начат, и что Рогожин даже и не ответил ему.

– А что, Лев Николаич, давно я хотел тебя спросить, веруешь ты в бога или нет? – вдруг заговорил опять Рогожин, пройдя несколько шагов.

– Как ты странно спрашиваешь и... глядишь! – заметил князь невольно.

– А на эту картину я люблю смотреть, – пробормотал, помолчав, Рогожин, точно опять забыв свой вопрос.

– На эту картину! – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли, – на эту картину! Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

– Пропадает и то, – неожиданно подтвердил вдруг Рогожин» [3: 194].

В дальнейшем Мышкин не раз возвращается в раздумьях к картине и ему приходит «внезапная мысль» – осознание, что имел в виду Рогожин:

«Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него «пропадает вера»! Этот человек должен сильно страдать. Он говорит, что «любит смотреть на эту картину»; не любит, а, значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучения теперь нужна... Да! во что-нибудь

140 | верить! в кого-нибудь верить! А какая однако же странная эта картина Гольбейна» [3: 227].

Сомнения и противоречивость всех героев романа и самого Достоевского воплотились в полной мере в исповеди умирающего юноши Ипполита Терентьева. Как для Рогожина, так и для Ипполита отношение к Христу в значительной мере было определено картиной Гольбейна. Из повествования становится понятно, что Рогожин и в самом деле потерял веру, видимо, под непосредственным воздействием этой картины. То же самое происходит с Ипполитом. Он навещает Рогожина, тот и ему показывает картину Гольбейна. Ипполит стоит перед ней почти пять минут. Картина производит в нем «какое-то странное беспокойство».

Большую часть «Необходимого объяснения», пространного монолога, в котором Ипполит объясняет, почему, как ему кажется, он имеет право прекратить свои мучения самоубийством, он описывает свое впечатление от этой картины и размышляет о ее смысле:

«На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом и наконец крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека только что снятого со креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело заостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие,

что если так ужасна смерть, и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: "Талифа куми" – и девица встала, "Лазарь, гряди вон", – и вышел умерший? Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немощного зверя, или вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, – в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась, может быть, единственно для одного только появления этого существа! Картиной этою как будто именно выражается это понятие о темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой все подчинено, и передается вам невольно. Эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине, должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования. Они должны были разойтись в ужаснейшем страхе, хотя и уносили каждый в себе громадную мысль, которая уже никогда не могла быть из них исторгнута. И если б этот самый учитель мог увидеть свой образ накануне казни, то так ли бы сам он взшел на крест, и так ли бы умер как теперь? Этот вопрос тоже невольно мерещится, когда смотришь на картину» [3: 384].

Именно здесь представлено самое пространное теологическое рассуждение романа. И писатель вкладывает его в уста не Льва Николаевича Мышкина, «князя Христа», как называл его Достоевский в черновиках, а большого юноши, разочаровавшегося в вере. Так же, как и в романах «Бесы» и «Братья Карамазовы», атеисты Алексей Кириллов и Иван Карамазов страстнее и чаще, чем остальные, предаются раздумьям на религиозные темы. Каждый из этих неверующих героев признает в Иисусе Христе высший расцвет человечества.

Но рассуждения Ипполита лишь сильнее заставляют сомневаться: доподлинно ли Ипполит атеист или может его сомнения – преддверие веры? Также и картина Гольбейна оставляет открытым вопрос: вкладывал ли живописец в свое полотно именно то, что в ней увидел Ипполит или же наоборот ужасающее изображение предвещает скорое воскресение, подчеркивая величину искупительной жертвы Христа. Так или иначе, картина отразила в себе религиозные противоречия времен Реформации, а сам Гольбейн намеренно отошел от живописной традиции Возрождения с ее акцентом на телесной и духовной красоте в изображении Христа.

В своем последнем, незавершенном романе «Братья Карамазовы» картина «Созерцатель» Ивана Николаевича Крамского помогла Достоевскому раскрыть образ одного из ключевых героев произведения, незаконнорожденного сына Федора Карамазова лакея Смердякова.

По легенде, название картине дал Павел Михайлович Третьяков, который был заказчиком многих работ Крамского. Меценат поначалу хотел приобрести работу для своей коллекции, но быстро потерял к ней интерес. Ему казалось, что наметившееся движение в облике крестьянина нарушает целостность художественного образа. Сам художник тоже был недоволен картиной, и она долго пролежала в его мастерской, прежде чем была представлена на шестой выставке передвижников в 1878 году.

Достоевский использует эту картину в своем произведении как метафору, помогающую более точно и метко описать характер Павла Федоровича Смердякова, который убил своего отца отчасти из-за жажды справедливости и возмездия, отчасти одержимый идеей, внушенной ему Иваном Карамзовым.

«У живописца Крамского есть одна замечательная картина под названием «Созерцатель»: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает». Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас, точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копил, неприметно и даже не сознавая, — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно, и Смердяков и наверно тоже копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем» [4: 239].

Описание картины дополнило образ Смердякова, который долгие годы лелеял в груди презрение к юродивой матери и хранил обиду на отца, который пренебрег им. Используя данную картину, Достоевский подчеркивает, что в Смердякове всегда таилась зловещая разрушительная сила, которая позже вырвалась наружу и привела к трагическим событиям. Сравнивая героя с «Созерцателем» Крамского Достоевский показывает, что Смердяков не уникальный персонаж, являющийся плодом воображения писателя: таких немало в обществе. Герой будто олицетворяет собой непредсказуемость народного гнева, который долго зреет в темной и невежественной людской среде, а потом с неистовой силой прорывается наружу, разрушая все на своем пути. В образе Смердякова, молодого человека, обиженного своим отцом и долгие годы мечтающего о том, чтобы справедливость возторжествовала, пусть и преступным образом, можно заметить параллель с революционным движением в России. Смердякова, несмотря на всю его презренность, ничтожность, трусость и приниженность, подчеркиваемые

Достоевским, можно рассматривать как героя, посмевшегося пойти наперекор системе, восстать против несправедливости и угнетения отца-тирана, которому он вынужден прислуживать, Федор Павлович как нельзя лучше олицетворяет жестокого властолюбивого богатого хозяина, для которого не существует никаких ограничений. В таком случае образ созерцателя-убийцы в «Братьях Карамазовых» можно рассматривать как пророческое предостережение Достоевского о нелегких испытаниях, ожидающих Россию, об ужасах классовой и мировоззренческой борьбы, к предвестникам которой можно отнести и Смердякова.

Подводя итог, стоит заметить, что в России литература всегда главенствовала среди других форм искусства. Музыка и театр, живопись, архитектура, скульптура, были и остаются важной частью культуры России, однако именно литература формировала основные направления мыслей, мировоззрения людей. На писателях лежала ответственность за состояние всей культуры, общественного сознания, настроя и отношение общества к событиям и преобразованиям, происходившими в стране, во многом зависел от идей, которые транслировались через литературу. Несмотря на огромные успехи, которые достигались в остальных сферах культуры, будь то театр, балет, музыка, архитектура, скульптура или живопись, все эти направления искусства по отношению к Слову оставались второстепенными.

Считается, что многие писатели относились с некоторым надменным пренебрежением к тем областям культуры, которая, действительно, не владела умами настолько, насколько литература. Многие писатели мимоходом упоминали в произведениях известные картины, архитектурные сооружения, музыкальные композиции, для создания реалистичного фона, чтобы создавалось впечатление, что герои ходят по тем же улицам, слушают ту же музыку и видят те же картины – находятся среди того же общества.

Но для Достоевского картины, к которым он обращается в романах, значат намного больше, чем деталь или фон для развития действия. Полотна живописцев являются одним из немаловажных приемов автора для создания глубоких психологических образов героев. Благодаря художественным реминесценциям расширяется и религиозно-философский контекст романов Достоевского, поэтому живопись играет немаловажную роль в творчестве писателя.

Литература

1. Достоевская А. Г. Воспоминания. – М.: Книговек, 2018. – 448 с.
2. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Эксмо, 2016. – 928 с.
3. Достоевский Ф.М. Идиот. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1988. – 543 с.
4. Достоевский Ф.М. Подросток. – М.: Эксмо, 2018. – 544 с.

*T. V. Golskaya***THE ROLE OF PAINTING IN NOVELS OF DOSTOEVSKY**

Abstract. The article is devoted to the role of painting in the works of Dostoevsky. The article considers fragments of the novels "The Idiot", "The Teenager" and "The Brothers Karamazov", in which the writer refers to artistic canvases. Thank to this it was analyzed why Dostoevsky used reminiscences of painting in his novels.

Keywords: literature; Dostoevsky; painting; pictures; art.

СДЕРЖИВАЮЩИЙ ИМПЕРАТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье рассматривается тема сдерживающего императива, одной из важнейших религиозно-аксиологических категорий в творчестве Ф.М. Достоевского, а также формирование и реализация этой категории на примере мотивов разврата (сладострастия), отцеубийства, убийства.

Ключевые слова: Достоевский; философия; сдерживающий императив; Бог; преступление; богочеловеческое; воскресение.

Достоевский, как известно, обладал потрясающей философской интуицией. Не только его художественные произведения, но и сама личность писателя представляют постоянный интерес для литературоведов, философов и психологов, а проявление его личностных черт, экзистенциальности (в яaspersком понимании) в произведениях и героях создали в исследовательской среде тенденцию к «опасному» сближению, а порой и отождествлению личности художника и героя Достоевского. Рассмотрение сдерживающего императива как одного из основополагающих философско-мировоззренческих концептов в литературном творчестве Ф.М. Достоевского позволяет ответить на вопрос об авторском понимании свободы, выбора и ограничения.

Лесевичкий, анализируя письма Достоевского в годы его каторги, замечает: «Судьба предоставила Достоевскому возможность глубоко осознать раскол русского социума на два сообщества, в котором мир богатства и роскоши противопоставлен миру бедности и нищеты» [5: 65]. Достоевский заметил, что раскол этот очевиден даже в тяжелых условиях ссылки, он ощущал разделение на более и менее привилегированных. Вероятно, из-за фактического осознания отсутствия единства в обществе писатель и пришел к мысли о том, что это не может не отразиться на душе и разуме человека. Ф.М. Достоевский своим творчеством указал на способность человеческой души сочетать в себе вещи диаметрально противоположные, взаимоисключающие по определению, иными словами, ему принадлежит право открытия в русской литературе явления раздвоенности, многомерности внутреннего мира человека и рождающихся вследствие этого раскола и внутренней борьбы.

Для определения сдерживающего императива необходимо установить, что герои его произведений вследствие упомянутой душевной раздвоенности делятся на отошедших от Бога и пребывающих в единстве с Ним. Признание

146 | же Достоевским экзистенциального превосходства вторых над первыми вовсе не означает признания автором покорности, терпения и смирения качествами, важнейшими для единения человеческого и божественного, выражаясь точнее, божественного в человеческом. Для Достоевского определяющим принципом морального совершенствования человека является путь изменений, возможность делать выбор, и в этом смысле смирение воспринимается не иначе как необходимая для преодоления дистанция. Преимущественно именно в православии совершенствование человека происходит через греховность: путем страстей человек приходит к раскаянию, покаянию, обретению себя в единстве с Богом, и впоследствии появляется возможность (или перспектива) спасения. Есть основания полагать, что формула единства человека и Бога как результат совершенствования через греховность понимается Достоевским именно в русле православия, а не общехристианском, потому что католичество в этом отношении уходит от единства, соборного начала как одного из составляющих христианства, а протестантство развивает идею свободы в направлении рационализма.

Возвращаясь к определению сдерживающего императива, установим, из чего формируется эта философская категория в творчестве писателя. На мой взгляд, главной предпосылкой, а также обоснованием введения сдерживающего императива является идея богооставленности, одна из ключевых для творчества Достоевского. Состояние покинутости Богом испытывают именно герои категории «униженных и оскорбленных», герои с внутренней раздвоенностью, часто ведущие борьбу с самими собой. Ответ на вопрос о взаимосвязи богооставленности и ощущения положения униженного видится в короткой реплике Дмитрия из романа «Братья Карамазовы»: «Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке...» Эти слова, сказанные Алеше, безусловно, откровение. Однако куда важнее отметить, что в этот момент Дмитрий говорит не только о себе, но и о *человеке* вообще, герой унифицирует Человека. В его понимании это универсальная характеристика, и это становится понятно, когда в своем суждении об униженности Дмитрий от человека абстрактного переходит к самоидентификации (я как они), а не наоборот (они как я): «Потому мыслю об этом человеке, что я сам такой человек». Более того, Дмитрий в своей исповеди не напрямую отвечает на вопрос о причинах подобного чувства, сопровождающего существо человека. Обратимся к фрагменту приведенного Митей стихотворения Шиллера «Элевсинский праздник»:

«Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал,
По полям номад скитался
И поля опустошал.

...
И куда печальным оком
Там Церера ни глядит –
В унижении глубоко
Человека всюду зрит!

Рыдания вырвались вдруг из груди Мити...»

Герой апеллирует к поэтическому тексту о человеке первобытном, естественном, несовершенном. Факт сохранения этого ощущения в современное герою время позволяет сделать два вывода: причина явления – в самой природе человека; это состояние не зависит от временных эпох, общественного развития и прочих условий. Отсюда столь сложной оказывается задача преодоления этого состояния, являющегося частью человеческой природы. Прежде всего, человек вследствие внутренней раздвоенности (или раскола) не является цельностью. Преодоление духовного кризиса или состояния оставленности требует изменений, основанных на постоянном выборе. Раздвоенность же души, содержащей в себе условно мораль и антимораль, значительно затрудняет этот путь. Во-вторых, в идее Дмитрия содержится ключ к пониманию им Бога: в его речи Бог всегда «мой Бог», то есть каждый человек (в его картине мира) Бога в себе содержит, целует «край... ризы» Его. Вместе с Богом в каждом человеке есть и дьявол, так же являющий собой часть человеческой природы. Внутренняя целостность – это обретение и Бога, и дьявола, и последующий выбор. Уместным будет вспомнить понимание Христа как Учителя и *идеального* примера, который существованием своим дает образец для следования ему человеку. В этой концепции человек оказывается способным бороться за божественное начало в нем и развитие *этой* части человеческой сущности, победить дьявола, который, тем не менее, остается частью природы человека. Более важной в данном смысловом векторе оказывается исповедь Алеши о пути или «лестнице разврата». Алеша и Дмитрий приходят к согласию в понимании того, что оба стоят на этой лестнице с той только разницей, что Дмитрий находится на вершине ее (дьявольское начало), а Алеша – на нижней ступени. Сдерживающий императив – Бог и вера – всегда возможность исправления, внутреннего преображения. Свойство сдерживающего императива – неограниченность пределов действия. Это значит, что его посредством человек способен и к воскресению, что можно проследить в судьбе Ивана, ведь безумие – не смерть, а возможность к воскресению и новому совершенству, которое должно быть наполнено истинной верой. В этом смысле Федор Павлович – тоже не единственно возможность показать, что станется с Дмитрием, если тот перешагнет ступень. В нем (Федоре) есть потенция возврата, обращения к Богу, как и в любом человеке, даже убежденном в своей богооставленности. Для сдерживающего императива, вероятно, нет так называемой точки невозврата. Преступлением, грехом куда

148 | более страшным (и в общеморальном, и в религиозном понимании), чем карамазовская развращенность, предстает убийство. Наглядным примером служит образ Родиона Раскольникова из романа «Преступление и наказание». Совершив убийство, Родион оказывается способным к воскресению через любовь и веру. Важно отметить, что конкретного отказа от теории не происходит, она именно *вытесняется* из сознания и жизни героя, уступая место мыслям и вере иной природы. Сдерживающий императив не дает человеку совсем потерять себя. Таким образом, сдерживающий императив не всегда о возможности остановиться, удержаться от преступного и греховного, но часто о том, чтобы однажды прийти к осознанию необходимости не пойти дальше, не продолжить, отказаться от ложных убеждений, обратиться к божественному, что есть в каждом человеке, и обрести внутреннюю целостность путем больших душевных усилий. В одной из своих работ И.И. Евлампиев, исследуя тему поиска радости как необходимой части существования, обращает внимание на фрагмент, в котором Лиза Хохлакова рассказывает свой сон Алеше [4]. На мой взгляд, этот фрагмент важен еще и потому, что он метафорически, но точно иллюстрирует механизм сдерживающего императива: «...мне иногда во сне снятся черти, будто ночь, я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах, и под столом, и двери отворяют, а их там за дверями толпа, и им хочется войти и меня схватить. И уж подходят, уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся, только не уходят совсем, а у дверей стоят и по углам, ждут. И вдруг мне ужасно захочется вслух начать Бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются, вот уж и хватают меня опять, а я вдруг опять перекрещусь – а они все назад. Ужасно весело, дух замирает. – И у меня бывал этот самый сон – вдруг сказал Алеша». По большому счету, черти, находящиеся повсюду, которые «хватают» и «не уходят» – те же страсти, соблазны или преступления, притом в этом отношении нет разницы, совершенные преступления или лишь задуманные (вспомним, что Раскольников своею мыслью уже убил, причем сразу нескольких, в том числе себя), реализованные соблазны, идеи или еще нет. Слова «вдруг мне ужасно захочется вслух начать Бога бранить, вот и начну бранить» – об отошедших от Бога героях и закономерном чувстве богооставленности, упомянутом выше. Действие сдерживающего императива – в словах «а я вдруг перекрещусь»: воля и душевные силы человека, в определенный момент ясно осознавшего греховную сущность идей или действий, позволяют остановиться, усмирить страсти, обратиться к вере. Наконец, фрагмент «они... боятся, только не уходят» есть подтверждение мысли о том, что и дьявольское начало как часть человеческой природы всегда будет существовать, невозможное к уничтожению, следовательно, жизнь человека в стремлении к единству внутреннему – борьба за собственное божественное начало и его реализацию.

Таким образом, мы можем установить, из чего складывается категория сдерживающего императива в творчестве Достоевского: это существование в человеческой душе Божественного и дьявольского начал и способность человека, следуя примеру Учителя, реализовать начало Бога в себе; это, в некотором смысле, та же лестница, позволяющая человеку вернуться, не переступить некую черту, шагнув за последнюю ступень, то есть допускающая возврат (совершенствование через греховность) или способствующая осознанию героев своих идей и поступков как идущих против Бога и/или Человека.

Характер функционирования сдерживающего императива наиболее ярко проявляется в кризисные моменты, ситуации «грехопадения» героев. И чем более сущностно аморальна, извращена идея, тем более явна реализация этой философской категории. Я обращаюсь к некогда выделенному З. Фрейдом мотиву отцеубийства [7] (с иной целью), а также идее убийства.

Мотив отцеубийства неявно присутствует в «Идиоте» и в полной мере раскрывается в «Братьях Карамазовых». Братья Иван и Дмитрий желают смерти отцу, каждый по-своему. Исходя из анализа личностей героев, читатель понимает природу этого желания. Дмитрий – человек страстей, эмоций, действий, часто опрометчивых. Дмитрий бил отца, «мог убить... за Грушеньку», по верному замечанию Ивана Федоровича, и это могло произойти от горячего сердца, в гневе или ярости, то есть когда убийство отца не было бы самоцелью. Даже в самых отрицательных своих проявлениях Дмитрий честен, Иван – напротив. Он закрыт, в подавленном состоянии его эмоции аккумулируются в сознании, он способен к притворству. Эпilog романа раскрывает сущность его желания и характер реализации его. Изначально Иван хотел убить не просто не своими руками (как произошло в конечном итоге, исполнителем выступил лакей), но, чтобы "один гад съел другую гадину", подразумевая, что отцеубийство совершить должен именно Дмитрий. Наконец, эпизод в суде демонстрирует и то, что желание смерти отцу в миропонимании Ивана *естественно*: «Кто не желает смерти отца?.. Все желают смерти отца!». Если мы обратимся к образу лестницы, введенной самим автором, то условно Дмитрий стоит на вершине ее, а Иван перешагнул последнюю ступень этой вершины. Однако сдерживающий императив работает в случае обоих братьев. Иван как заказчик и Смердяков как исполнитель совершают убийство в отчуждении от Бога и веры – главных составляющих императива, ведь Иван «обучил» Смердякова нигилизму, тому, «что все позволено», атеизму (здесь узнается де садовская идея «Если бога нет, то все дозволено»). Достоевский даже предвидел (что понятно уже по реплике Смердякова «Вы вот сами тогда все говорили, что все позволено, а теперь-то почему так встревожены сами-то-с?»), что закономерной будет ненависть Смердякова к Ивану [1: 5]. Это осознание – шаг назад, начало пути принятия и раскаяния, а, следовательно, действие императива. В случае самого Ивана

150 сумасшествие – это не просто расплата, это мера, необходимая для признания в суде о том, что убийство отца – было его осознанным желанием, волей – признания греха: «Убил отца он, а не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца?.. Все желают смерти отца!» Но для каждого из героев есть возможность «удержаться», остановиться, обратиться к вере, потому что, по выражению Соколова, даже «для самого великого грешника Достоевский всегда оставляет возможность искупления и спасения» [6: 9], то есть сдерживающий императив реализуется вне зависимости от степени греховности состояния героя.

Анализ мотива убийства хотелось бы начать с истории, рассказанной Зосимой из романа «Братья Карамазовы», о некоем госте, посетившем его в молодости. Гость признался старцу в убийстве, а затем захотел убить его, опасаясь, что Зосима расскажет о его преступлении. Свои чувства позже он опишет как борьбу противоположных сил в его душе: «Я только тебя ненавидел и отомстить тебе желал... Но Господь мой поборол дьявола в моем сердце. Знай, однако, что никогда ты не был ближе от смерти». Бог в душе человека удержал его от совершения самого страшного – убийства, преступления. Это, пожалуй, наиболее прозрачное, явное проявление сдерживающего императива и выбор реализации начала богочеловеческого. Убийство же Родионом Раскольниковым из романа «Преступление и наказание» – это и выбор (у Достоевского человек по определению свободен, значит, волен делать выбор, хотя бытует популярное трактование убийства как результата влияния среды и обстоятельств – «среда заела») и результат теории, допускающей кровь. Сдерживающий императив, позволивший Раскольникову прийти к воскресению и идеи близости людей (вытеснившей из сознания противоположную ей теорию, разделяющую людей на «право имеющих» и «тварей дрожащих»), то есть вновь обратиться к вере и доброму началу, всегда был в нем. Строгость совести, болезненное осознание бытия, заставляющего страдать любимых, отвращение к несправедливому миру – это его страдающее сердце, начало Бога в человеке, на земле. Но неосторожная теория, проросшая в воспаленном разуме, обратила эти качества против героя. То, к чему пришел Раскольников в конце романа – реализация сдерживающего императива.

Таким образом, мы подошли к пониманию сдерживающего императива, главными компонентами которого являются Бог и вера. Сдерживающий императив – не только необходимая, но и естественная категория, поскольку она способствует совершенствованию человека, а человек, в понимании Ф.М. Достоевского, принципиально не завершен, так как постоянно созидает себя как личность, и несовершенен. Категория признает существование в человеке начал Бога и дьявола и заключается в способности человека, сделав выбор, реализовать природу Бога. Главное свойство – потенция возврата и неограниченность действия: герой может прийти к осознанию и остановиться

в любой момент жизни. Анализ же отдельных эпизодов из романов писателя доказывает, что сдерживающий императив проявляет себя даже в судьбе героев, решившихся на самые страшные преступления.

Литература

1. Бердяев Н. Духи русской революции [электронный ресурс]. – URL: <http://www.filosofa.net/book-125-page-5.html> (дата обращения: 18.05.2021).
2. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский. – М.: Азбука, 2014. – 1056 с.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – М.: АСТ, 2020. – 672 с.
4. Евлампиев И.И. Миф о человеке в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» (Достоевский как гностический мыслитель) [электронный ресурс]. – URL: https://rhga.ru/science/center/ezo/publications/Evlampiev_Dostoevsky.pdf (дата обращения: 16.05.2021).
5. Лесевицкий А.В. Анализ межклассовой теории отчуждения в творчестве Ф.М. Достоевского [текст] / А.В. Лесевицкий. – Пермь // Антро. Анналы научной теории развития общества. Ч. 1. – 2012. – С. 50–66.
6. Соколов Б. В. Расшифрованный Достоевский: тайны романов о Христе: преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья Карамазовы. – М.: Яуза: Эксмо. – 2007. – 512 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2008-03-024-sokolov-b-v-rasshifrovannyu-dostoevskiy-tayny-romanov-o-hriste-prestuplenie-i-nakazanie-idiot-besy-bratya-karamazovy-m-yaufa> (дата обращения: 16.05.2021).
7. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство [текст] / З. Фрейд. – М.: Республика // Художник и фантазирование. – 1995. – С. 285–294.

Y.V. Petryaeva

THE RESTRAINING IMPERATIVE IN THE WORKS OF F.M. DOSTOEVSKY

Abstract. The article deals with the theme of the restraining imperative, one of the most important religious and axiological categories in the work of F.M. Dostoevsky, also the formation and realization of this category on the example of the motives of debauchery (voluptuousness), patricide, murder.

Keywords: Dostoevsky; philosophy; restraining imperative; God; crime; divine-human; resurrection.

Д.А. Досаева
dosaeva.daria.01@mail.ru
студент Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина
Москва, Россия

АКСИОЛОГИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. Данная статья посвящена системе ценностей великого русского писателя XIX столетия Федора Михайловича Достоевского, известного своими социально-психологическими романами, центральными героями которых предстают бедные «маленькие» люди, обладающие единственно настоящим богатством – человечностью и великодушием. Достоевский – радетель русского христианства, простого народа, брошенных и лишенных защиты и поддержки людей, честно трудящихся на благо другим.

Ключевые слова: человек; Бог; ценности; вера; великодушие.

Федор Михайлович Достоевский (1821–1881) – великий русский писатель, всемирно известный своими романами, отличающимися высокой психологичностью, образностью и полнотой передачи эмоциональных треволнений героев, а также проникновениями в насущные проблемы нравственно-социального характера, не теряющие свою актуальность и по сей день. Душевные переживания, коллизии, происходящие в сознании, в совести человека, неприятие окружающего мира, нравов общества и непонимание с его стороны, последующее за этим одиночество – вот фундамент литературных творений Достоевского, представляющего перед нами не столько мастером слова, запечатлевшим штрихи своей эпохи, но мудрецом, философом, чутко ощущавшим, ясно видевшим и глубоко чувствовавшим.

Виконт де Вогюэ, писатель-путешественник родом из Франции, ценил и уважал русского литератора и называл его «*собирателем русского сердца, умевшим окунуться в скорбь жизни*» [2: 5]. Федору Достоевскому были присущи такие важные человеческие качества, как сострадание, сочувствие, сопереживание за судьбы людей, обделенных благами и радостями, оставленных, покинутых обществом, государством, не имеющих ни поддержки, ни понимания со стороны окружающих. В своих произведениях писатель помещал в основу сюжета истории и судьбы именно таких людей, словно призывая власти и социум обратить внимание на весьма большую проблему. Федор Михайлович не понаслышке был знаком с бедностью, с суровостью бытия. С шестнадцати лет писатель остался без матери, а спустя два года потерял и отца. К восемнадцати годам за спиной у Федора Достоевского было немало пережитых горестей, потерь, трудностей, которые сформировали в личности писателя умение ценить жизнь, с добротой и состраданием

относиться к бедным людям, видеть в обычном человеке средоточие благодати и ставить чистоту души и доброту сердца превыше всех материальных удовольствий. Ценностные приоритеты также ярко отражены в литературе Достоевского. Свое миропонимание и религиозно-философские воззрения автор передает положительным персонажам, рисуя их верующими и праведными людьми. Следовательно, аксиология автора реализуется в тематике произведений. Обратимся к новой философской энциклопедии для более точного толкования обозначенного термина. «Аксиология» – это (от *греч.* ἀξία – ценность и λόγος – учение) – философская дисциплина, исследующая категорию «ценность», характеристики, структуры и иерархии ценностного мира, способы его познания и его онтологический статус, а также природу и специфику ценностных суждений» [7: 19].

«Идиот» – роман, являющийся подлинным достоянием русской литературы, есть уникальное сочинение, собравшее в сюжете непреходящие проблемы, «вечные» темы и конфликты. Это произведение увидело свет в 1868 году, будучи опубликованным в журнале «Русский вестник». Роман относится к так называемому «пятикнижию» Достоевского, состоящего из пяти романов («Братья Карамазовы», «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Преступление и наказание»), каждый из которых можно отнести к когорте социально-психологических произведений, психологических романов. Психологический роман – это «роман, объектом которого является субъект» [6: 670]. В отличие от прочих форм эпоса психологический роман проникает внутрь человеческой души, сознания, уделяя большее внимание чувствам героя, его мышлению, внутренним импульсам. Этот феномен литературного искусства зародился в эпоху романтизма, когда мироощущение, духовное пространство героя вышло на первый план, важной обсуждаемой темой стала «диалектика души». Персонаж обыкновенно пассивен и не противится внешним обстоятельствам, стараясь мирно существовать с обществом, которое противоположно ему, контрастирует с ним.

Подобное явление представлено в романе «Идиот», центральным действующим лицом которого выступает князь Лев Мышкин – личность, выделяющаяся среди остальных своим миропониманием, поведением и взглядами. Герой весьма открытый, искренний и добросердечный человек, обладающий состраданием и сочувствием к окружающим. Он являл собой по-настоящему верующего человека, следующего Божьим заповедям. Он ко всем относился со вниманием и пониманием, все его поступки были плодами добрых намерений. Подлинная доброта князя Мышкина творила настоящие чудеса с теми персонажами, чьи сердца были «больны» безнравственностью, чьи взоры были ослеплены стремлениями разбогатеть, извлечь выгоду и улучшить свое материальное состояние, очищая духовно их и способствуя открытию давно забытой ими человечности. Общество преисполнено низкими, амо-

154 | ральными и нечестивыми людьми, жаждущими постоянно увеличивать свои капиталы любыми путями, не оглядываясь ни на что. Такие люди теряют связь с Господом, а значит перестают слышать голос своей совести. Слова совести есть речи Божии, и слышать их – великий дар. В литературных творениях Достоевского красной нитью проходит главная мысль и догма писателя – вера в Христа, сохранение чистоты совести и доброты сердца, чуткость души и человеколюбие, искреннее сострадание и жертвенность во благо ближним – вот что спасет мир, вот что поможет справиться со всеми невзгодами и излечить общество от грехопадений. Личность, обладающая всеми вышеперечисленными качествами, абсолютный идеал человека, достойного называться подобием Божиим. Достоевский создал князя Мышкина приближенным к христианскому совершенству. Поэтика названия романа «Идиот» преследует следующую цель: показать гнилое общество, его отношение к идеальному человеку, его непонимание и духовную слепоту. Мир, в котором существует Лев Мышкин, к сожалению, слишком большой и сильный, в нем много бесчеловечности и безнравственности, лжи и лицемерия, и такой хрупкий и чистый, с прозрачной душой и открытым сердцем человек, как князь, просто не может превозмочь поток грязи и пороков один. Автор словно призывает прийти таким людям на помощь, обратить свои взоры на них, протянуть им руку и попытаться приблизиться к ним, а значит сделать шаг на путь истины, на дорогу, ведущую к свету, к очищению, к Богу. Князь Мышкин – вовсе не безумец, не идиот, за которого его принимало общество, насмехаясь над ним. Лев Мышкин – абсолют нравственного совершенства, которого всем остальным невозможно постичь, понять, следовательно, и принять. Общество слабодушно и мелкосердечно, ему чуждо человеколюбие, бескорыстность и вера, оно погрязло в грехах и стремлении занять высокие позиции, наступая на головы других. Люди преследуют низкие цели, у них в приоритете материальное благосостояние, их ценности разрушены, представляют собой руины из пороков. И как же трудно выжить, а самое главное сохранить в себе человека, находясь внутри падшего мира, среди бессовестных и нечестивых людей! Любовь к ближнему своему и к Богу – пожалуй, главные заповеди Христа, и им автор придерживался, создавая не только князя Мышкина, но и многих других положительных персонажей своих романов. Любовь к Всевышнему порождает стремление личности соответствовать образу Божьему, а значит быть совершенно чистым, светлым и великодушным. Герой представленного романа Федора Михайловича Достоевского силен духом и верен Богу и самому себе, а это самое главное.

Великий мыслитель, талантливый мастер слова и чуткий философ, Федор Михайлович Достоевский внес огромный вклад не только в отечественную, но и в мировую литературу, подняв по-настоящему важные проблемы, для которых временных рамок не существует. Достоевский – человек с большой

душой, с правильными ориентирами и богатым внутренним миром, с совершенными приоритетами. Аксиология Достоевского – система ценностей и взглядов, которой должен придерживаться каждый высококонравственный и великодушный человек. Человек обязан оставаться человеком при любых обстоятельствах. Тот же, кто не остается – безличен. Вера в Бога, человеколюбие и великодушие, верность своим ценностям, умение слушать и слышать голос совести – вот из чего должно состоять творение Божие – Человек.

Литература

1. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. – Praha: YMCA-Press, 1923. – 238 с.
2. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. – 375 с.
3. Достоевский А.Ф. Кони А.Ф. Воспоминания о писателях. – Правда, 1989.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1986.
5. Евлампиев И.И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – 585 с.
6. Кржижановский С.Д., Благой Д.Д. Психологический роман // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н.Л. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В.Л. Львова-Рогачевского, М.Н. Розанова, В.Е. Чехихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 2. П–Я. – Стб. 670–680.
7. Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание, 1953. – 411 с.
8. Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В.С. Степина. – М.: Мысль, 2001.

D.A. Dosaeva

THE AXIOLOGY OF F. M. DOSTOEVSKY

Abstract. This article is devoted to the system of values of the great Russian writer of the 19th century Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, known for his socio-psychological novels, the central characters of which are poor "little" people who have the only real wealth – humanity and generosity. Dostoevsky is the guardian of Russian Christianity, the common people, abandoned and deprived of protection and support of people who honestly work for the benefit of others.

Keywords: man; God; values; faith; generosity.

**ТВОРЧЕСТВО
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ XIX–XXI ВЕКОВ:
ПОЭТИКА, ТРАДИЦИИ,
ДИАЛОГ**

СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ КАК ПАЛИМПСЕСТ (ГОРЬКИЙ, КУЗМИН И ДОСТОЕВСКИЙ)

Аннотация. В работе разбирается подтекст святочных рассказов М. Горького «Извозчик» (1895 г.) [19] и М. Кузмина «Лекция Достоевского» (1913 г.) [13]. Произведения разных авторов формально объединяет жанровый канон, наличие основных евангельских идей – мотив духовного перерождения, обретение утраченных семейных связей, нахождение морально-нравственной основы жизни, а по существу – идея переосмысления идеологом Ф.М. Достоевского о двойственной природе человека. Святочный рассказ, написанный к календарному религиозному празднику – Рождеству Христову – удачно соотносится с дидактическим началом творчества Достоевского. У Горького обыгрываются и пародируются идеи Достоевского, композиционно встроенные в сновидение. Кузмин эксплуатирует образы и идеологемы писателя, используя их как культурный фон для процесса перерождения своего героя. Оба рассказа опубликованы в периодическом издании и при жизни не включались в собрание сочинений авторов. Опыт святочного рассказа самого Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (в составе «Дневника писателя» за 1876 г.) остается невостребованным.

Ключевые слова: святочный рассказ; Кузмин; Горький; Достоевский; подтекст; мотив; Рождество.

Традиция святочного или рождественского рассказа трепетно поддерживалась русскими писателями. Святочный рассказ – это специальное жанровое образование, соотношенное с календарным циклом. Как пишет Душечкина: «календарно-праздничный ритуал, постепенно уходя из жизни все еще помнящих его новых жителей города, порождал в них чувство неудовлетворенных праздничных ожиданий, что и стремилась компенсировать пресса» [5: 198]. К концу XIX столетия в России повышается светский престиж праздника Рождества; происходит резкий рост периодических изданий, ориентированных на новый демократический читательский контингент [17]. Святочный рассказ проходит различные этапы бытования: становление, развитие, кризис формы, до появления пародийных текстов. Время написания интересующих нас произведений захватывает этапы развития и кризиса. Наверное, поэтому, сквозь религиозно-обрядовый слой проникает в произведение элемент полемики с известными идеологическими установками.

Рамки святочного рассказа обладают обязательными сюжетными ходами, связанными с религиозной подоплекой текста, одновременно они содержат народные мифологические и святочные мотивы. Рождественский сочельник как промежуток времени наделяется особыми свойствами: способностью репродуцировать необычные события в жизни героев. Он предполагает изменение состояния человека, иногда связанное со стечением обстоятельств. Герой перерождается, меняет свои взгляды под воздействием волшебной силы. Мотив путаницы (недоразумения, ошибки, розыгрыша) также служит мотивировкой чудесного изменения прежнего состояния.

В специальное издание [19] вошли произведения русских писателей-классиков: Достоевского, Лескова, Случевского, Немировича-Данченко, Шмелева, Набокова и многих других. Собраны в сборник стихи Кюхельбекера («Рождество»), Блока («Сочельник в лесу»), Ахматовой («После ветра и мороза было...») и др. В антологию помещено также стихотворение Кузмина «Елка» (1917 г.) из цикла «Лики» книги «Эхо». Оно посвящено сочельнику: С детства помните сочельник, / Этот детский день из дней? ... Стихотворение пронизано ожиданием чуда и окутано тайной: В зале все необычайно, / Не пускают никого, / Ах, условленная тайна! / Все – известно, все ново!.. Это сладость ожидания / Не прошла еще теперь... Стихотворение передает атмосферу праздника и никак не соотносится со сложным сюжетным и композиционным построением святочного рассказа М. Кузмина.

Среди опубликованных текстов, которые написаны в рамках жанрового задания святочного (рождественского) рассказа, обращает на себя внимание рассказ М. Горького «Извозчик» [19: 244–259]. Он пародирует сюжет романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Персонаж рассказа – Павел Николаевич, уставший от предпраздничной суеты, раздражен бытовыми проблемами, для решения которых у него недостаточно средств: «Проснувшись утром в сочельник, он чувствовал себя совсем больным и полным острого раздражения против всех этих условностей жизни, превращающих праздник, время отдыха, в какую-то бестолковую суету». Персонаж размышляет: «Вполне естественно нервничать, когда положение так незавидно. Жить, вечно работая для того, чтобы достать в месяц сотню рублей, оставляющих неудовлетворенными более сотни твоих потребностей, да еще уметь быть здоровым при такой жизни, – это не по силам современному человеку. Терпение хорошо, когда есть надежды на лучшее будущее. И как все это глупо, мелко, пошло! А между тем вся жизнь в этих мелочах. Работаешь для того, чтобы есть, и ешь для того, чтобы завтра снова работать». Он уединяется в спальне и засыпает. Двойственную природу человека Горький показывает зримо. К главному герою во сне приходит пьяненький извозчик, который, как Мефистофель искушает героя. И в определенный момент взывает к его совести: «– А потому, что не применял [законы]. Не пускал его в ход, в дело.

Все больше рассуждал – какой закон лучше, да так ни одного себе в сердце-то и не вкоренил. Ну, а жизнь-то тебя давила и все из тебя выдавила. И вот ты дошел до того, что не только равнодушно смотришь на смерть вокруг тебя, но и сам спокойно убил и спокойно рассуждаешь, зачем убил. Видишь ты вокруг себя одну мерзость, и скверну, и тьму, а в самом тебе никакого свету не возжег господь. То есть господь-то возжег, да ты его погасил, мудрствуя лукаво. Ну, и отсохло у тебя сердце и все лучшие чувства с ним. И стал ты как дерево».

А далее Горький описывает, как потом оказывается, сон Павла Николаевича, сюжет которого повторяет развитие событий романа Достоевского. Герой Горького вспоминает извозчика, который подвозил его как-то и рассказал историю о старой женщине – купчихе Капитолине Петровне, у которой нет родственников, но много денег. Рассказ содержит отсылки не только на ситуацию убийства Раскольниковым старухи-процентщицы, но и имеют сходную лексику – «тварь»: «А надо бы ее придушить, – потому как она совсем бесполезная тварь для господа». Текст Достоевского проступает через новую историю Горького.

Образ извозчика соотносится с внутренним голосом героя, который подтрунивает над заснувшим человеком и склоняет к убийству «незначашего» существа. Герой убивает не только старуху, но и молодую девушку (в этом повторяет Достоевского), прислугу, завернутым в полотенце утюгом (различается орудие убийства). Фабулу рассказа Горький вычитал в «Самарской газете», из отчетов о процессе по делу о реальном убийстве, слушавшемся в сентябре 1895 г. Горький эксплуатирует сюжет романа Достоевского, использует фразеологическую и лексическую основу текста своего предшественника. Сравним некоторые детали текстов, например, как герой лежит на кровати, не раздеваясь и смотрит в потолок: «Плотно затворив за собой двери, он забрался в спальню, лег там на кровать жены и, закинув руки за голову, стал пристально, ни о чем не думая, смотреть в потолок» – ср. у Достоевского: «Часто он спал на ней так, как был, не раздеваясь». Обсуждает моральную и идеологическую составляющую убийства, противопоставляя совесть человека и право на счастье: «Как же это? Где же мои чувства? Совесть? Разве во мне нет закона? Никакого внутреннего закона? Что же это такое?» (ср. с рассуждениями Раскольникова: «Тварь ли я дрожащая или право имею?»). Эти философские рассуждения прерываются, когда жена героя пытается разбудить своего мужа. Оказывается, это был сон. Герой во сне, используя украденные деньги становится уважаемым человеком в городе, он дал хорошее образование и смог отлично пристроить своих детей, у него получилось обеспечить жену. Все потому, что он смог правильно распорядиться деньгами. И вот в день выборов героя городским главою он совершает поступок, который возвращает его к жизни. Его мучает совесть, может ли он

160 | принимать почести, если все его богатство выстроено на убийстве? Персонаж признается в содеянном спустя восемь лет после совершения преступления в рождественский день, так как не может совладать со своей совестью.

Соответственно, рассказ Горького опирается на модель святочного, но эксплуатирует идеологическую составляющую романа Достоевского, подавая ее в профанном ключе, тем самым, снижая пафос великого предшественника (заметим, аллюзии на произведение Достоевского рассчитаны на знающего читателя, Достоевский напрямую в рассказе не назван). Одновременно подтверждая, что ситуация Раскольниковова – типичная для России конца XIX века. Сюжет выдержан в конструкции: рассказ в рассказе и опирается на дихотомию реального/ирреального, сновидения (подсознания) и фантазии предрождественского дня. Впервые рассказ напечатан в «Самарской газете», 1895, номер 277, 25 декабря. В тексте рассказа купчиха Заметова наделяется разными именами. Извозчик называет ее Капитолиной Петровной, а Павел Николаевич – Сосипатрой Андреевной, что придает рассказу элемент недоработанности и пародийности. Экзистенциальный текст Достоевского переводится на социально-поэтический язык Горького и может быть прочитан без предварительного ознакомления с произведениями великого писателя.

Рассказ Горького «Извозчик» в собрания сочинений автора не включался. Также не включался в собрания сочинений и святочный рассказ М. Кузмина «Лекция Достоевского» [13]. Он содержит фактические ошибки, в частности, связанные с появлением записывающих голос устройств в конце XIX века. Рассказ опубликован в «Синем журнале» 27 декабря. Обратим внимание, что первые публикаторы рассказа ошибочно прочитали слово «роман». В издании Беркли указано – «роман» [14]. Текстовые отсылки к произведениям Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Записки из Мертвого дома») заявляются на уровне заглавия рассказа и имеют разные уровни и ступени вхождения в святочный рассказ Кузмина.

Попробуем разобраться, как и почему Кузмин перечитывает и переосмысляет собрата по письму. Нам необходимо обратиться к дневниковым записям поэта Серебряного века, чтобы прояснить отношение писателя к Достоевскому. Упоминания имеют обрывочный характер, связаны с общим впечатлением от творчества автора «Преступления и наказания». Во-первых, это пересказ городской ситуации, которая произошла с Кузминым. Он ее определил как достоевщина, без сомнения, с уничижительным подтекстом: «Обратно мы ехали на верхушке конки; двое пьяных скандалили всю дорогу с солдатом, сначала было смешно, вроде Чехова, но потом пошли пьяные выкрикивания с надрывом, какая-то достоевщина» [11: 38]. Во-вторых, упоминается в связи с постановками Достоевского в театре.

О неоднозначном и трепетном отношении к произведениям Достоевского можно судить по заметкам, оставленным знакомыми Кузмина: в воспомина-

ниях Гильдебрант («из писателей – Лесков, Достоевский, Гоголь» [12: 150]) этот автор назван среди любимых.

Сам Кузмин не определяет, почему этот автор стал для него важным. Но упоминает, что читает биографию писателя. А о чтении текстов Достоевского, о хорошем знании по крайней мере текста «Преступления и наказания» говорит пассаж из романа «Крылья» [21].

Такое впечатление, что Кузмин пользовался представлением, которое витало в воздухе и не требовало отдельного описания. Достоевский изображал внутренний разорванный мир современного человека.

Кузмин обращается к идеологической составляющей произведений уважаемого предшественника с одной стороны – достаточно прозрачно, а с другой – более изощренно. Автор Серебряного века инкорпорирует в свое произведение не столько сюжет и «словечки» Достоевского, он пытается стилизовать диалог героев а-ля Достоевский [4, 8, 10, 18]. Работы предшественника проступают как палимпсест, пронизывая весь рассказ невидимыми нитями. Идея нравственного самосовершенствования и всеобщей любви подспудно поднимается сюжетом Кузмина. Превращения с героем Кузмина происходят следующие. Кошкин Илья Ильич – коллекционер, он собирает всевозможные механические вещицы. Его мир замкнут на вещной стороне жизни. Он ни с кем не общается, родственников у него нет, в свои 45 лет он даже не задумывается о женитьбе. Единственные «живые» существа в его квартире – это механические объекты, которые издают звуки, подобные насекомым. Первое, на что обращает внимание читатель – это значение образа насекомых для сюжетов Достоевского (ср. работы [1; 6; 7; 9; 15]).

Монолог Мити Карамазова – «я это насекомое и есть». Митя Карамазов цитирует оду «К радости» Ф. Шиллера в переводе Ф.И. Тютчева: У груди благой природы / Все, что дышит, радость пьет! / Все создання, все народы / За собой она влечет. / Нам друзей дала в несчастье / Гроздий сок, венки харит, / Насекомым – сладострастье, / Ангел – Богу предстоит [2: 99].

Идея насекомого у Достоевского соотносится с естественными природными инстинктами без одухотворяющего божественного начала: «в поэтике ... романов насекомое обычно рассматривается как образ нечестия, зла, извращения, сладострастия» [16].

В «Записках из подполья» герой Достоевского заявляет: «Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается или не желается вам это слышать, почему я даже и насекомым не сумел сделаться. Скажу вам тожественно, что я много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился» [3: 101].

Герой подполья не смог даже насекомым сделаться. Потому что насекомое – это тоже Божья тварь, которая входит в хор тварей, славящих Творца в оде Шиллера. Идея насекомого, соотносимого с героем – это обезбоженная, лишенная идеала, но все же человеческая жизнь [16]. Сладострастие,

162 | сластолюбие, свойственные герою-насекомому и являются его жизненными ориентирами.

Кузмин также выступает против бездуховного и механического мира своего героя. Как же он подводит Кошкина к пониманию неправильности выстроенного мира? Герой покупает звуковоспроизводящее устройство с пластинкой, на которой записана лекция Достоевского. Скорее всего речь идет о лекции Достоевского о Пушкине, которая, конечно, не могла быть записана на пластинку. Но Кузмин вводит этот фантом в святочный рассказ, который должен содержать элемент фантастического преобразования, морального вывода, описания ситуации, из которой герой выходит с честью, побеждает обстоятельства мнимые (как у Горького) или реальные (как у Кузмина, коллекционер меняет сферу своих интересов с предмета на жизнь). Каково же удивление героя, когда он, ожидая услышать лекцию Достоевского, слышит историю своей семьи. Сначала герой решил, что речь идет о Сонечке из «Преступления и наказания», но потом, расслышав имя и отчество свое, которое относится к деду, погибшему при загадочных обстоятельствах, он понимает, что становится свидетелем последних минут жизни своего родственника.

Лекция носит дидактический характер. Достоевский – это только предлог, чтобы разобраться в хитросплетениях жизни героя. Кузмин стилизует диалог между дедом – тезкой и его молодой женой, которая в сочельник хочет сходить в церковь. Дед запрещает ей отлучаться, принуждая остаться дома. Женщина, которую зовут Соня (так же, как и героиню романа Достоевского), убивает старого и брюзжащего мужа. Трагедия буквально разыгрывается на глазах/в ушах героя. Надо сказать, что и фамилия Кошкин тоже имеет «достоевские» корни. Фамилия главного героя рассказа Кузмина также отсылает к произведению Достоевского. На этот раз к «Запискам из Мертвого дома». Эта фамилия указана только в словаре героев Ф.И. Достоевского 1933 года: «Кошкин – Зап. Из М.Д. III: 442» (цитаты приводятся по собранию сочинений 20-х годов XX века) [20]. Этот персонаж является актером пантомимы, которая описывается в первой части в 11 главе записок – «Представление». Без сомнения, Кошкин сопоставляется по логике анималистических имен с князем Мышкиным из романа «Идиот». Коллекционер всю ночь просидел перед своим новым объектом поклонения – аппаратом, который раскрыл тайну смерти его деда. Он как зритель в театре посмотрел сторонним взглядом на историю своей семьи. Утром герой принял принципиальное решение – расстаться со старыми вещами, превратиться из насекомого и затворника в живого человека, который должен любить, радоваться окружающему миру, знать историю своей семьи и внимательно относиться к окружающим людям. Утром он просит дворника разбить пластинку – лекция Достоевского стала уроком для героя помимо желания писателя. А о чем же на самом деле была лекция Достоевского? В ней писатель выделяет периоды творчества

Пушкина, в частности, рассуждает о поступке Татьяны, отказавшейся принять ухаживания Онегина. Как пишет Достоевский, она не могла предать чувства пожилого человека: «Но я другому отдана И буду век ему верна». Героиня вымышленной истории поступает прямо противоположным образом. Стараясь подражать Достоевскому, Кузмин выстраивает бытовой конфликт, перерастающий в будничное убийство.

Жанровые рамки рассказа Кузмин выдерживает полностью. В сюжет включен мотив преображения, изменения жизненных обстоятельств, наличествует элемент случайности и даже мистики.

Таким образом, святочный рассказ конца XIX – начала XX века имеет стойкую жанровую структуру, но на этапе развития и пародийного переосмысления такого типа текст использует новые элементы и включает в свою структуру полемическую составляющую.

Литература

1. Гик А.В., Петрова З.Ю. Эволюция образной картины мира русской литературы: фрагмент «человек – насекомое» // Русский язык и культура в зеркале перевода. – 2020. – № 1. – С. 495–502.
2. Достоевский М.Ф. Братья Карамазовы // Собр. Соч. Достоевского, т. 14. – Л.: Наука, 1976. – 512 с.
3. Достоевский М.Ф. Записки из подполья // Собр. Соч. Достоевского, т. 4. – Л.: Наука, 1972. – 327 с.
4. Достоевский и культура Серебряного века [Текст]: к 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / Лосевская комис. науч. совета «История мировой культуры» РАН [и др.]; [редкол.: Елена Тахо-Годи (отв. ред., сост., Россия), Роберт Берд (США) и др.]. – М.: Водолей, 2013. – 589 с.
5. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПбГУ, 1995. – 256 с.
6. Евлампиев И.И. Между «Сладострастием насекомого» и «Грозовым воплем восторга Серафимов»: смысл человеческой жизни в художественном мире Ф. Достоевского // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. – 2009. – № 2.
7. Кантор В.К. «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: очерки. – М., 2010. – 422 с.
8. Келдыш В.А. Наследие Ф.М. Достоевского в философской и литературно-критической мысли Серебряного века русской литературы. – М., 2019. – 274 с.
9. Киселева М.В. Превращение человека в насекомое: отголоски «Человека из подполья» Достоевского в творчестве Кафки и Музиля // Вопросы философии. – 2021. – № 2. – С. 155–158.

- 164 | 10. Ковалевская Т.В. Мифологический трансгуманизм в русской литературе: Достоевский и Серебряный век [Текст]. – М.: РГГУ, 2018. – 206 с.
11. Кузмин М.А. Дневник 1905–1906–1907. – СПб., 2000.
12. Кузмин М.А. Дневник 1934. – СПб., 1998.
13. Кузмин М.А. Лекция Достоевского. Святочный рассказ. Синий Журнал. – 1913. – № 52. – С. 2–3.
14. Кузмин М.А. Лекция Достоевского. Святочный рассказ // Михаил Алексеевич Кузмин. Том 8. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо. Проза / Собрание прозы в девяти томах. – Berkeley, 1990.
15. Лукпанова Г.Г. Энтомологические и хтонические мотивы в романах Ф.М. Достоевского // Культура и текст. – 2008. – № 11.
16. Мир насекомых в пространстве литературы, культуры и языка: коллективная монография / [А.И. Смирнова, И.Н. Райкова, Г.И. Романова и др.]; редакционная коллегия: А.И. Смирнова (ответственный редактор) [и др.] – М., 2020. – 400 с.
17. Николаева С.Ю. Пасхальный текст в русской литературе XIX века. – М.: Литера, 2004. – 360 с.
18. Омри Ронен. Тезисы против Ф.М. Достоевского в словесности русского модернизма. // Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации: К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи. – М., 2013. – С. 304–313.
19. Святочные истории: Рассказы и стихотворения русских писателей / Сост., примеч. С.Ф. Дмитренко. – М., 1992.
20. Словарь личных имен у Достоевского [Текст] / Сост. А.Л. Бемом: В. Завадским, Р.В. Плетневым и др.; [О Достоевском: Сб. ст. т. 2]; Под ред. А.Л. Бема. – Прага: [б. и.], 1933. – 89 с.
21. Тимофеев А.Г. М. Кузмин в полемике с Ф.М. Достоевским и А.П. Чеховым («Крылья») // Серебряный век в России: Избранные страницы. – М., 1993. – С. 211–220.

A.V. Gik

**A HOLY STORY AS A PALIMPSEST
(GORKY, KUZMIN AND DOSTOEVSKY)**

Abstract. The work examines the subtext of the Christmastide stories "The Carrier" (1895) by Maxim Gorky and "Lecture of Dostoevsky" (1913) by Mikhail Kuzmin. The works by different authors are formally united by the genre canon, the presence of the main Gospel ideas – the motive of spiritual rebirth, the acquisition of lost family ties, the finding of the moral and ethical basis of life, and in essence – the idea of rethinking the ideologies of F.M. Dostoevsky on the dual nature of human. The Christmas story, written for the calendar religious holiday – the Nativity of

Christ – successfully correlates with the didactic beginning of Dostoevsky's work. Gorky plays up and parodies the ideas of Dostoevsky, compositionally embedded in the dream. Kuzmin exploits the writer's images and ideologemes, using them as a cultural background for the process of rebirth of his hero. Both stories were published in a periodical and during his lifetime were not included in the collected works of the authors. The experience of Dostoevsky's own Christmas story "The Boy at Christ's Christmas Tree" (as part of the "Diary of a Writer" for 1876) remains unclaimed.

Keywords: Christmas story, Kuzmin, Gorky, Dostoevsky, subtext, motive, Christmas.

«ДОСТОЕВСКИЕ» МОТИВЫ В КЛАССИЧЕСКОМ РУССКОМ ДЕТЕКТИВЕ НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ А. А. ШКЛЯРЕВСКОГО «РУССКИЙ ТИЧБОРН»

Аннотация. Статья рассматривает некоторые аспекты влияния творчества Федора Михайловича Достоевского на произведения зачинателя русского детектива А.А. Шкляревского. В романах Ф.М. Достоевского переплетаются социально-криминальные и гуманистические элементы, ставшие основой и для произведений русского детективного жанра.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, А.А. Шкляревский, Э. Габорио, русский детектив; социально-криминальный роман.

Одним из наиболее ярких аспектов романов Ф.М. Достоевского является их связь с текущими событиями, в том числе и криминального характера, живо интересовавшими писателя. Как пишет Л.П. Гроссман: «Он прежде всего воспроизвел – единственный раз во всей истории классического русского романа – типичные фабулы авантюрной литературы. Традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами для построения его интриг» [4: 53].

Ф.М. Достоевский освещал громкие криминальные процессы, рассматривавшиеся в европейских судах, на страницах своего журнала «Время». В редакционном примечании, сопровождающем очерки о суде над убийцей Пьером-Франсуа Ласенером, говорится: «Мы думаем угодить читателю, если время от времени будем помещать у себя знаменитые уголовные процессы... они занимательнее всевозможных романов, потому что освещают такие темные стороны человеческой души, которых искусство не любит касаться...» [2: 1]. Убийца Пьер-Франсуа Ласенер (1803–1836), герой громкого уголовного процесса, заинтересовал Достоевского. Исследователи проводят возможную параллель между преступлениями Ласенера и Родиона Раскольникова [1: 191].

Кроме использования мотивов, почерпнутых в реально произошедших уголовных делах, Достоевский в своих произведениях обрисовывает и социально-общественную среду, на почве которой стали возможными такие преступления. Как писал Д.С. Лихачев: «Открытие действительности было

величайшим открытием возникающего реализма середины XIX в. Слово «действительность» было на устах критиков и писателей, но каждый понимал ее по-своему. Действительность Достоевского глубоко отлична от действительности других писателей-современников» [8: 9].

Частью действительности Достоевского является искусное отображение условий, порождающих на свет криминальные события, описанные в его романах. Как отмечают исследователи, в этом аспекте своего творчества Достоевский находился под влиянием английского криминально-социального романа. Писатель был частью процесса трансфера, встраивая и интерпретируя исходные культурные элементы английского романа в русскую культуру [9: 192].

Произведения детективного жанра, написанные русскими авторами в XIX – начале XX века одновременно испытывали влияние двух литературных составляющих. Зачастую авторы русского детектива напрямую копировали сюжетные подробности детектива западного, тоже находящегося в процессе становления [6: 23–24].

Однако писатели находились и под непосредственным влиянием русской классической литературы, в частности, романов Ф.М. Достоевского, сыгравших ключевую роль в создании русского детективного жанра.

Анализируя влияние произведений Ф.М. Достоевского на творчество авторов русского детектива, прежде всего необходимо упомянуть романы одного из его зачинателей, Александра Андреевича Шкляревского, лично знакомого с Достоевским. В письме Ф.М. Достоевскому от 8 марта 1873 года, Шкляревский пишет: «...всему кругу моих знакомых известно, что я принадлежу к числу самых жарких поклонников ваших сочинений за их глубокий психологический анализ, какого ни у кого нет из наших современных писателей... Если я кому и подражаю из писателей, то вам... Ваше влияние слишком ясно даже отразилось в одном моем рассказе "Отчего он убил их? (рассказ следователя)" – "СПб ведомости" за 1871 год, где я не удержался, чтобы не упомянуть вашу фамилию» [11: 36].

Исследователи отмечали сходство сюжетных линий вышеупомянутого рассказа Шкляревского и «Записок из мертвого дома» Ф.М. Достоевского [11: 38], однако влияние Ф.М. Достоевского отчетливо прослеживается и в других произведениях автора.

Повесть «Русский Тичборн», написанная в 1876 году [13: 103] была впервые опубликована в 1903 году, после смерти А.А. Шкляревского. Как и некоторые произведения Достоевского, «Русский Тичборн» использует элементы громкого уголовного процесса, состоявшегося в 1871 году в Лондоне.

Дело касалось пропавшего наследника баронетства Тичборнов. Выдававший себя за наследника человек, которого суд назвал «Претендентом», был обвинен в лжесвидетельстве и приговорен к длительному сроку заключения в тюрьме. Предполагалось, что Роджер Тичборн, наследник титула и состояния Тичборнов, погиб при крушении корабля в 1854 году, однако, узнав о слухах

168 | о возможном спасении сына, леди Тичборн, мать погибшего, разместила объявления в газетах, чем и воспользовался Претендент.

В «Русском Тичборне» Шкляревский, как и Достоевский, переносит европейские уголовные коллизии на русскую почву. Ф.М. Достоевский вводит мотив самозванства в роман «Бесы», однако если самозванство Николая Ставрогина одновременно выполняет защитные функции и функции марионетки [7: 136], то у Шкляревского мотив самозванства героя связан, как и в изначальном уголовном деле Тичборна, с преследованием собственных материальных и моральных целей.

Однако в «Русском Тичборне» обращает на себя внимание и зачин повести, явственно отсылающий читателя к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», опубликованному за десять лет до написания повести Шкляревского и к первому роману Эмиля Габорио, зачинателя детективного жанра в европейской литературе, *L’Affaire Lerouge* (1865).

Роман Габорио выходил в газете *Le Pays* в 1865 году, однако остался незамеченным. Только в 1866 году, после переиздания «Дела вдовы Леруж» в газете *Le Soleil* Габорио приходит успех. При написании романа автор вдохновлялся уголовным расследованием убийства богатой ростовщицы в 1865 году. Роман впервые перевели на русский язык в 1870 году, озаглавив его «Дело госпожи Леруж».

Обратимся к параллелям в описаниях мест преступления в романах Габорио, Достоевского и Шкляревского.

Таблица 1

Дело вдовы Леруж	Преступление и наказание	Русский Тичборн
Направо, по длинной стене, стояли два ореховые шкапчика с отлично сделанными замками , по одному с каждой стороны окошка. Как тот, так и другой были пусты, и содержимое их было разбросано по полу. Это были платья, плотно, разные вещи, смятые, разорванные и разбросанные. В глубине комнаты, около камина, большой стеной шкаф, со столовой посудой , оставлен открытым. С другой стороны камина старый письменный стол с мраморной доскою был сдвинут с места, разломан, разобран по частям и, без сомнения, подвергся полному обыску... Наконец, налево кровать была совсем разломана и переверочена. Даже пух был выпущен из пуховика [3: 12].	Мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из <i>дивана с огромною выгнутою деревянною спинкой, круглого стола овальной формы перед диваном, туалета с зеркалом в простенке, стульев по стенам</i> да двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках, – вот и вся мебель. В углу перед небольшим образом горела лампада. <i>Все было очень чисто: и мебель, и полы были оттерты под лоск; все блестело... Ни пылинки нельзя было найти во всей квартире.</i> ...Раскольников с любопытством покосился на <i>ситцевую занавеску</i> перед дверью во вторую, крошечную комнатку, где стояли старухины постель и комод ... [5: 8–9]	Комната эта загромождена была двумя огромными шкафами , сундуками, шкатулками, баульниками и ящиками различной величины и фасонов, в которых хранились более ценные вещи... Своих знакомых и лиц, приходивших к ней по надобности, если она не признавала их важными для себя, Христина Кирсановна обыкновенно принимала в кухне, служившей ей также и столовою... если же эти лица казались ей более значительными, то она приглашала их в комнату, <i>отличавшуюся необыкновенной чистотой</i> , где у нее стояло нечто похожее на конторку, шкаф, комод, диван, столик, несколько стульев и в углу, за ситцевым пологом, кровать, с перинию и подушками почти до потолка [12: 270].

Э. Габорио	А.А. Шкляревский
1. ...два ореховые шкафчика с отлично сделанными замками... 2. ...большой стеной шкаф с посудой 3. ...старый письменный стол с мраморной доской 4. ...кровать была совсем разломана и переверочена. Даже пух был выпущен из пуховика.	1. Два огромных шкафа 2. Шкаф, комод 3. Нечто похожее на конторку 4. Кровать с периной и подушками до потолка

Ф.М. Достоевский, преломляя текст Э. Габорио, добавляет к нему уникальные детали, такие, как количество комнат, их чистота, ситцевая занавеска и желтый цвет определенных элементов обстановки.

Исследователи давно указали на основополагающее значение желтого фона в «Преступлении и наказании». Согласно С.М. Соловьеву: «"Преступление и наказание", наиболее совершенное по художественному выполнению произведение Достоевского – создано при использовании фактически одного желтого фона. Этот желтый фон – великолепное, целостное живописное дополнение к драматическим переживаниям героев» [10: 223].

В отличие от романа Габорио, где описание комнаты убитой ростовщицы служит только иллюстрацией, помогающей процессу раскрытия преступления, в «Преступлении и наказании» детали обстановки комнат старухи-процентщицы призваны глубже раскрыть душевное состояние Раскольникова.

Навязчивое повторение эпитета «желтый» сопровождается описанием странных, гротескных предметов. «Диван с огромной вытянутой деревянной спинкой, несогласующийся с «небольшой комнатой» и невозможный согласно законам геометрии «круглый стол овальной формы» дополнены «туалетом с зеркальцем в простенке».

В комнатах старухи Раскольников словно попадает в потусторонний мир, где не работают привычные законы пространства, что подчеркивает измененное состояние его сознания, анализируемое в тексте романа.

Однако Достоевский использует эти детали и для более глубокого раскрытия характера жертвы Раскольникова. Подробным описанием мебели, картин, комнатных цветов и состояния квартиры автор подчеркивает скупость процентщицы, ее помешанность на чистоте и глубинное стремление к сентиментализму.

В описании комнат в повести А.А. Шкляревского мы видим не прямое подражание Э. Габорио или Ф.М. Достоевскому, а скорее амальгаму этих произведений, где костяк описания Габорио дополнен точными психологическими деталями, столь свойственными творчеству Ф.М. Достоевского.

Литература

1. Белоусов Р. Пьер Ласенер и Родион Раскольников // Литературная учеба. – 1980. – № 4. – С. 190–194.

- 170 | 2. Время. Журнал литературный и политический, издаваемый под ред. М. Достоевского. – СПб.: Тип. Э. Праца, 1861. Февраль. – С. 1–50.
3. Габорио Э. Дело г-жи Леруж: Пер. с фр. / [Соч.] Эмиля Габорио. – 2-е изд. – СПб.: тип. Скарятина, 1873. – 471 с.
4. Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. – М., 1925 (Труды ГАХН. Серия: История и теория искусств. Вып. 4). – 188 с.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (отв. ред.) и др.] – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. – Т. 6. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом / текст подгот. Л.Д. Опульская. – 423 с.
6. Жиркова М.А. Роман Н.Д. Ахшарумова "Концы в воду" в истории развития русского детектива XIX века // Art Logos. – 2019. – № 1(6). – С. 18–31.
7. Кошелева О.Д. Национально-культурный архетип самозванца в романе Ф.М. Достоевского "Бесы" / О.Д. Кошелева // Initium. Художественная литература: опыт современного прочтения: сборник статей молодых ученых / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Уральский гуманитарный институт, Кафедра русской и зарубежной литературы; под редакцией Т.А. Снигиревой, Л.А. Назаровой. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2020. – С. 135–137.
8. Лихачев Д.С. В поисках выражения реального // Достоевский – материалы и исследования. Т. 1. – Ленинград: Наука. 1984. – 352 с.
9. Матвеев И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в России XIX века: к постановке проблемы // Вестник ТГПУ. 2012. № 3 (118). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospriyatie-angliyskogo-sotsialno-kriminalnogo-romana-v-rossii-xix-veka-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 15.08.2021).
10. Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского: очерки. – М.: Современный писатель, 1979. – 349 с.
11. Шилова Н.Л. Об одном литературном влиянии: рассказ "Отчего он убил их?" А.А. Шкляревского и "Записки из Мертвого дома" Ф.М. Достоевского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 1 (178). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-odnom-literaturnom-vliyanii-rasskaz-otchego-on-ubil-ih-a-a-shklyarevskogo-i-zapiski-iz-mertvogo-doma-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 15.08.2021).
12. Шкляревский А. Что побудило к убийству? (Рассказы следователя) / Подгот. текста, сост. вступ. ст., коммент. А.И. Рейтблата. – М.: Худож. лит., 1993. – 303 с.

13. Whitehead C. Shkliarevskii and Russian Detective Fiction: The Influence of Dostoevskii// Dostoevskii's Overcoat: Influence, Comparison, and Transposition. Edited by Joe Andrew and Robert Reid. Rodopi. Amsterdam-New York. – NY, 2013. – C. 103–121. 171

N.A. Shulman

**“DOSTOYEVSKY” MOTIVES IN CLASSICAL RUSSIAN DETECTIVE:
THE STORY BY A.A. SHKLYAREVSKY “RUSSIAN TICHBORN”**

Abstract. The article examines some aspects of the influence of the work of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky on the writing of the founder of the Russian detective A.A. Shklyarevsky. In the novels of F.M. Dostoevsky's socio-criminal and humanistic elements are intertwined, becoming the basis for the works of the Russian detective genre.

Keywords: F.M. Dostoevsky, A.A. Shklyarevsky, E. Gaborio, Russian detective, socio-criminal novel.

АВТОРСКИЙ ВЗГЛЯД НА ИСКУССТВО В РОМАНАХ «ДОКТОР ЖИВАГО» Б. Л. ПАСТЕРНАКА И «ИДИОТ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В статье проводится сопоставительный анализ романов Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» и Ф.М. Достоевского «Идиот» в контексте авторского взгляда на мотив искусства.

Ключевые слова: мотив искусства, роман «Доктор Живаго», произведения Ф.М. Достоевского, живопись, поэзия, литературное творчество.

Федор Михайлович Достоевский по праву считается одним из самых чутких и тонких писателей русской классической литературы. Его стиль, который построен на психологизме и раскрытии внутреннего мира человеческой души, спустя десятилетия и века находил своих последователей среди русских писателей.

Одним из таких писателей XX века является Борис Леонидович Пастернак. Сравнительный анализ романного творчества двух писателей возможен благодаря характерам героев романов «Доктор Живаго» и «Идиот» и их внутреннему миру.

В данной работе предлагаем рассмотреть отношение героев романов «Доктор Живаго» и «Идиот» к мотиву искусства и сравнить различия взглядов авторов XIX и XX вв. в отношении к этому понятию.

Во-первых, в двух романах присутствует явление творческого процесса. Юрий Андреевич и Лев Николаевич, находясь в постоянном поиске вдохновения, проецируют произведение искусства на свою собственную жизнь. Так, князь Мышкин, находясь в реальности и разговаривая с Аделаидой, описывает творческий процесс создания картины: «нарисовать лицо приговоренного» [2]. На многочисленные вопросы героини: «Можете передать так, как вы это себе представляете? Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?» князь Мышкин отвечает развернутым монологом, переходящим во внутренние размышления о создании произведения искусства: «Знаете, тут нужно все представить, что было заранее, все, все. Он жил в тюрьме и ждал казни по крайней мере еще чрез неделю; он как-то рассчитывал на обыкно-

венную формалистику, что бумага еще должна куда-то пойти и только чрез неделю выйдет» [2]. Кроме того, интересно и то, как соединяются понятия «рассказать» и «нарисовать». Ф.М. Достоевский демонстрирует создание визуального произведения искусства посредством слова [3].

В главе «Елка у Свентицких» Юрий Андреевич также находится в процессе создания лирического произведения, присутствуя при этом в реальности. В то время, когда он едет по Камергерскому переулку, внимание героя привлекает скважина «в ледяном наросте» окна и герой шепчет: «"Свеча горела на столе. Свеча горела..." – ... в надежде, что продолжение придет само собой, без принуждения» [4].

Также интересными являются те факты, что Живаго является не только создателем словесного творчества, а князь Мышкин художественного искусства, но и то, что аллюзией творчества Ф.М. Достоевского в романе Б.Л. Пастернака являются фразы, произнесенные словами главного героя: «Маяковский всегда мне нравился. Это какое-то продолжение Достоевского. Или вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольников или героя "Подростка"...» [4]. Это говорит об интертекстуальности романа XX века и о том, что пастернаковский герой создает свое творчество через призму искусства Достоевского.

Таким образом, нужно сказать, что процесс создания художественного произведения, будь то стихотворение или предмет живописи, присутствует в сюжетной канве обоих романов.

Во-вторых, предлагаем сравнить те явления искусства, которые демонстрируют читателю присутствие темы творчества в двух произведениях. Центром выражения мотива искусства в романе Ф.М. Достоевского являются образы картины Ганса Гольбейна-мл. «Мертвый Христос» и портрета Настасьи Филипповны. Второй является фотографическим произведением, которое описывается не только как средство характеристики женского персонажа, но и в качестве предмета искусства: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была *сфотографирована* в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное» [2]. Впоследствии князь Мышкин узнает Настасью Филипповну именно по этому портрету, что является характерной деталью в романе.

Картина Ганса Гольбейна-мл. «Мертвый Христос» являлась предметом восхищения Ф.М. Достоевского. Это привело к тому, что «Мертвый Христос» вошел в роман в собственной версии писателя: через призму своего воображения автор в лице князя Мышкина пропускает произведение искусства, созданное художником, через себя и воплощает в сюжете романа. Тот монолог, который произносит Лев Николаевич, когда вспоминает увиденное

174 | в Базеле, будто заготовлен заранее, именно поэтому герой сразу отвечает «с полной готовностью». Также здесь выражается авторская позиция по отношению к картине: то, как эмоционально и одним потоком говорит о произведении герой.

Кроме того, говоря о визуальной составляющей искусства, к которой обращается Достоевский, необходимо упомянуть, что писатель вводит в сюжет романа Аделаиду – героиню так тесно связанную с миром живописи: «Старшая была музыкантша, средняя была замечательный живописец» [2].

Говоря о «Докторе Живаго», в первую очередь необходимо упомянуть о цикле стихотворений Юрия Андреевича, которые были опубликованы вместе с романом. Они не только цитируются героями произведения, но и представляют собой эквивалент художественного дара Юрия Андреевича. Пастернак неслучайно делает акцент именно на письменной составляющей искусства. Это не только поэзия, но и дневниковые записи, которые делает Живаго в главе «Варькино», письма, которые он отправляет своей жене.

В целом говоря о теме творчества в романах, нужно добавить, что мотив искусства присутствует на страницах романа Достоевского интуитивно, без упоминания о нем в отдельных авторских размышлениях. Читатель видит постоянное обращение автора в лице князя Мышкина и других героев к визуальным видам искусства. Особенностью творчества Достоевского является то, как писатель вводит эти элементы в сюжетную канву своих произведений. Это происходит только посредством изображения внутреннего мира героя. Пастернак же, в свою очередь, выражает свою авторскую позицию более открыто и незатейливо – с помощью авторского повествования: «Но как ни велика была его *тяга к искусству и истории*, Юра не затруднялся выбором поприща. Он считал, что *искусство не годится в призвание* в том же самом смысле, как не может быть профессией прирожденная веселость или склонность к меланхолии. Он интересовался физикой, естествознанием и находил, что в практической жизни надо заниматься чем-нибудь общепольным» [4]. Из сказанных автором слов мы понимаем, в чем отчасти для Б.Л. Пастернака проявляется смысл искусства.

Особенностью пастернаковского романа является то, как часто автор делает лирические отступления именно на тему определения искусства: «...ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту» [4].

Здесь целесообразно, на наш взгляд, определить то, что писатель XX века считает искусством. Во-первых, для Юрия Андреевича – это любовь. Первостепенно для Живаго – возвращение к близким людям и вместе с этим момент радости и творческого вдохновения: «Вот что было жизнью,

вот что было переживанием, вот за чем гонялись искатели приключений, вот что имело в виду искусство – приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования» [4].

Во-вторых, Живаго понимает, что дать определение искусству очень сложно, практически невозможно: «И мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания» [4]. Именно поэтому Б.Л. Пастернак снова с помощью аллюзий обращается к произведениям классиков и пытается понять этот смысл с помощью литературных произведений: «Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах "Преступления и наказания" потрясает больше, чем преступление Раскольникова» [4].

В-третьих, по Пастернаку, искусство – это красота. Писатель проводит целую цепочку размышлений по этому поводу, делая вывод о том, что: «искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования» [4].

Подводя итог, можно сказать, что проявление авторской позиции по отношению к мотиву искусства в произведениях XIX и XX вв. совершенно различно. Если для Достоевского – это более глубоко вплетено в сюжетную канву произведения, то для Пастернака определение искусства больше находится на поверхности сюжета. Если для Достоевского более актуально выражение визуальной составляющей, то для Пастернака – это письменный процесс, в первую очередь, в силу поэтического таланта Живаго. Если для Достоевского характерно «прожить» искусство внутри себя и спроецировать его на внутреннее состояние героя, проявляющееся в монологах, то Пастернак подходит к этому понятию с более логичной точки зрения, объясняет его прямолинейно, приводя конкретные примеры от лица героев.

Литература

1. Гримова О.А. Жанровое своеобразие романа «Доктор Живаго» / О.А. Гримова // Новый филологический вестник 2013 № 2 (25) [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovoe-svoeobrazie-romana-doktor-zhivago> (дата обращения: 23.10.2021).
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.
3. Новикова Е.Г. Аделаида и князь Мышкин: самоопределение художника в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альм. 18. – СПб.: Серебряный век, 2003. – С. 73–119.
4. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго // Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. Повести. Фрагменты прозы. – М., 1989.

THE AUTHOR'S VIEW OF ART IN THE NOVELS "DOCTOR ZHIVAGO" BY B. PASTERNAK AND "THE IDIOT" BY F. DOSTOEVSKY

Abstract. The article provides a comparative analysis of the novels by B. Pasternak and F. Dostoevsky "Doctor Zhivago" and "Idiot" in the context of the author's view of the image of art.

Keywords: art; the novel "Doctor Zhivago"; the works of F. Dostoevsky; painting; poetry; literary creativity.

Д.Н. Фатеев

DNFateev@pushkin.institute

кандидат филологических наук,

доцент Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина

Москва, Россия

Д.А. Кирик

kirik.dasha@yandex.ru

студент Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина

Москва, Россия

ТРАДИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ПЕЛЕВИНА

Аннотация. В данной статье нами будут рассмотрены некоторые стихотворения Александра Пелевина, входящие в сборник «Красное, черное, белое и нечто совершенно иное», с точки зрения влияния на них творчества Ф.М. Достоевского. Исследование подчеркивает значимость связи современной литературы с классической в рамках такого литературного направления, как метамодернизм.

Ключевые слова: преемственность, современная литература, метамодернизм, художественный образ.

Одной из важных особенностей литературы как вида искусства является категория преемственности. Смена одного поколения другим с сохранением корпуса идей, мотивов, сюжетов, образов есть необходимое условие, при котором становится возможным развитие духовной культуры, поскольку построение, создание нового неосуществимо без опоры на ранее установленные образцы. Осознанно или бессознательно обращаясь к произведениям предшественников на основе накопленного им опыта, мастер слова оказывается приобщен к культуре и искусству в целом.

В данной публикации нами будет предпринята попытка проследить ключевые мотивы и образы произведений Ф.М. Достоевского в творчестве поэта-современника Александра Пелевина; будут рассмотрены некоторые аспекты поэтических систем Ф.М. Достоевского и Александра Пелевина.

Александр Сергеевич Пелевин презентует себя как поэт, писатель, журналист, является автором романов «Здесь живу только я» (2016), «Калинова Яма» (2017), «Четверо» (2018), «Покров – 17» (2020), а также сборников поэзии «Красное, черное, белое и нечто совершенно иное» (2021) и «Как мертвый Лимонов» (2021). Родился Александр Пелевин в Ленинграде в 1988 году, в 2021 году стал лауреатом премии «Национальный бестселлер».

Поэт относит себя к такому литературному направлению, как метамодернизм. Термин в 2010 году ввели голландский философ Робин ван ден Аккер и норвежский теоретик медиа Тимотеус Вермюлен. Сам Александр Пелевин определяет метамодернизм как направление, которое *«на обломках разрушенного создает новые смыслы взамен утраченных старых»* [5].

Для анализа нами выбраны стихотворения из недавно вышедшего сборника «Красное, черное, белое и нечто совершенно иное».

Структура сборника соответствует его заглавию, «Красное» – произведения об истории, войне, Родине, «Черное» – о мистике, «Белое» – лирический блок, а «Нечто совершенно иное» – *«смешное и матерное»* [3: 5].

Анна Долгарева, современная русская поэтесса, положительно оценивает и сборник, и творчество Александра Пелевина в целом: *«Поэзия Александра Пелевина существует одновременно на острие 2020 – и вглубь, дальше в прошлое, на сотню лет, восходя к обэриутам и лирике Великой Отечественной, опираясь на историю великой страны и одновременно с беспощадной иронией фиксируя современность. Объединяет все это страшная и огромная идея «русской смерти», которую от стихотворения к стихотворению постигает автор. Что-то ледяное и жуткое слышится даже в необычном ритме стихотворений. Впрочем, главный герой поэзии Пелевина – не хтонь, не страх, не смерть, хотя все они присутствуют в его стихах. Главный герой здесь – человек. И он существует здесь, в России, между смертью и бессмертием»* [3: 168].

М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» писал: *«Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского»* [1: 5]. Особенность и неповторимость идей писателя заключается в том, что они могут быть выражены только при определенной ситуации, в которой находятся герои. Так, высказывание, мысль, обязательно обрамляясь событиями, приобретают мощнейшую потенцию, становятся способными влиять на читателя, но стоит их попытаться оценить автономно, как они теряют свою выразительность. Данная характерная черта свойственна и для поэзии Александр Пелевина. Для поэта становится важным выразить идею в ее бытовании в окружающей среде, в конкретных обстоятельствах. Стихотворение «Туман» написано Пелевиным в 2013 году. В третьей строфе автор употребляет следующее выражение:

*Человек говорит: как давно я мечтал о том,
Чтобы хоть на секунду однажды побыть другим* [3: 57].

Слова не вызывают трудностей в понимании, даже если рассматриваются отдельно от текста, но ту выразительность, которую вкладывает поэт в данные строки, возможно оценить по достоинству, только обратившись к тексту

всего стихотворения. Автор создает ситуацию, в которой пребывает герой, наполняет значимыми деталями окружающий мир («*Видит рыб на песке, и у каждой разорван рот*» [3: 57], «*Через трещины старого дома растет трава*» [3: 57]), показывая тем самым то состояние, которое приводит героя к данному изречению. Таким образом, высказывание героя становится совершенно самородным. Только данные поэтом условия могли привести к желанию «побыть другим». Вырывая из текста такую цитату, мы лишаем ее подоплеку, сущности.

Таким образом, стихотворения Александра Пелевина, как и труды Ф.М. Достоевского, необходимо рассматривать лишь как художественное неделимое целое, а любое вычленение тех или иных фрагментов приводит к обесцвечиванию и потере выразительности.

Для творчества Александра Пелевина в принципе характерны целостность, обширность, контекстуальность, некоторые темы лирики развиваются за пределами одного произведения, представляя собой постоянное течение мысли, попытку ответить на проблемный вопрос.

Одним из образов, который чаще других видоизменяется и трансформируется в лирике поэта, что позволяет его связать с фольклорным жанром похоронных причитаний является образ смерти.

В стихотворении «Сон Мюнхгаузена» (2012 год) Смерть еще не облечена в конкретный образ («*Он знает, что Смерть – не старуха, на вид ей лет сорок*» [3: 100] – «*Возможно, она продащица мясного отдела*» [3: 101]). Лирического героя терзает вопрос, он пытается понять, как выглядит Смерть, но ответа на него пока не имеет:

*И если проснешься – и если ты только проснешься –
Скажи, если вспомнишь, на что это было похоже [3: 101].*

Стихотворение «Русская смерть» (2013 год) выстраивает более определенный образ Смерти. Она предстает женщиной, но облик ее по-прежнему иллюзорен, призрачен:

*Ночью сегодня по комнате кто-то ходил.
Вижу: смолистые волосы, тонкая бровь.
Как же теперь называют тебя, я забыл,
Может быть, Анна, Оксана, София, Любовь.*

*Шутит, смеется: «Поймаешь, я буду твоей».
Села, как черная птица на тонкую жердь.
Как же тебя, Аэлита, Зима, Лорелей,
Может быть, русское женское имя Смерть [3: 63].*

Данный текст может выступать связующим звеном между вопросом и ответом, он выражает мысль, стремящуюся преобразоваться в идею.

Следующее произведение – «Женщина у кровати» (2013 год). Здесь автор окончательно отождествляет Смерть с Женщиной:

*Она приезжает в твой город, идет в твой дом.
В твоей голове нарастает тревожный гул.
Приходит к тебе, открывая своим ключом,
Садится на край кровати, где ты уснул [3: 111].*

Оценивать последнее стихотворение следует в контексте поставленного вопроса, вслед за другими произведениями поэта. Текст представляет мысль законченную, сформированную идею, представление поэта об образе Смерти: женщина дает жизнь, женщина должна ее и забрать.

Тема Смерти физической созвучна с темой Смерти духовной, метафизической, темой падения. В романе «Преступление и наказание» изображен герой, чья душа требует спасения, перерождения. Идеи романа отражаются в стихотворении Александра Пелевина «Сгинь, пропади, черное, неживое» (2016 год). Важно заметить, что Александр Пелевин обращается к темам, характерным для творчества Ф.М. Достоевского, но все же он предпринимает попытку взглянуть на них по-новому, с точки зрения реаллий, в которых пребывает. Александр Пелевин не является прямым подражателем тем и идей Ф.М. Достоевского, он изобретательно подходит к осмыслению проблем, которые были затронуты классиком XIX века, рассматривает их в совершенно новых исторических условиях и жизненных обстоятельствах.

*Кто я теперь, и зачем я теперь, куда мне,
Вот я смотрю и считаю, и раз-два-три,
Если не выдюжу, стану мертвее камня,
Вот оно все, и во что превратило меня, смотри.
Только став зверем, становишься человеком [3: 52].*

Тема религии как возвращение к духовным корням человечества занимает в творчестве обоих мастеров слова особое место. Ф.М. Достоевский осмысляет догматы христианства, выстраивая на них идейный ряд произведений. Александр Пелевин создает совершенно новые сакральные образы в ряде стихотворений, в частности – «Бог был в мятой рубашке» (2009 год).

*Подожди, подожди, нам осталось совсем немного.
Бог приляжет на облаке спать, и приснится Богу,
что четыре чертенка в черных ковбойских шляпах
в подворотне его расяли за потный запах [6].*

Образ Бога в творчестве Александра Пелевина, как и все его герои, неразрывно связан с современной действительностью. К сожалению, действительность эта вульгаризирует сакральные образы, насмехается над ними, стремится спустить Бога с пространства небесного в пространство подворотни, судить Его и отречься от Него. И данное падение Бога по вине человечества коррелирует с падением самой личности, которое, как мы помним, отражается в романе «Преступление и наказание».

Роман «Преступление и наказание» преподнес человечеству, помимо вечной темы и глубочайших проблем, значимые образы двойников –

Свидригайлов, Разумихин, Лужин. Двойничество как элемент поэтики Достоевского нельзя назвать новаторским, мотив двойничества встречается еще у М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», Грушницкий – двойник Печорина), но представляется возможным утверждать, что Ф.М. Достоевский создал наиболее яркие и запоминающиеся образы, сделал мотив двойничества традиционным в русской литературе.

Обратимся к стихотворению «Человек в метро» (2014 год), которое создает образ двойника в современном мире. Двойник Пелевина не отражает значимые черты лирического героя, он не призван обличать пороки или обнаруживать изъяны. Двойник поэта пугает, он способен затмить, вытеснить героя. Страх быть незначительным, «маленьким», легко заменяемым отражается в данном образе. Лирический герой с ужасом вопрошает, существует ли что-то, что принадлежит только ему, что неспособен перенять двойник, есть ли какая-то особенность, неужели каждый – это лишь копия другого?

*Я бы кричал, я бы выл от ужаса, но у него теперь мой язык.
Если бы зубы остались моими, то я бы вцепился ему в кадык.
Если бы ноги остались моими, то я бы вскочил и сбежал домой.
Есть ли хоть что-то, что я унесу с собой? [3: 55].*

Образ двойника в стихотворении «Другой» связан с одной стороны с мотивом подмены, пришедшим из фольклора, с другой он сближается с состоянием деперсонализации – выпадением представления о собственной личности:

*И, усевшись на стул перед зеркалом этой зимой,
мы увидим, как то, что мы раньше считали собой,
вдруг встает и уходит. Встает и уходит домой.
Мы боимся, что вместо него
сядет кто-то другой [3: 71].*

Мотив двойничества прослеживается и в стихотворении «Все серо, кроме света желтых фар» (2015 год):

*А здесь живу не я. В моем окне
Я вижу не себя – но мы похожи [3: 66].*

В данном произведении двойник перестает играть роль существа пугающего, захватывающего человеческое пространство, теперь он – выражение желания прекратить брэнное пребывание в этом мире.

*И красный светофор над головой,
И белый пар, и фразы между нами,
И дворник с поседевшими усами –
Надеюсь, что все это не со мной.
Все кончится закрытыми глазами
И тишиной [3: 67].*

Существование лирического героя невыносимо, он будто бы не живет, а является сторонним наблюдателем собственной жизни, желая, чтобы тяжесть бытия взвалил на себя «другой» он.

Стихотворение раскрывает перед читателем пространство чужое, тоскливое, холодное («Когда на остановке на ветру // Пытаюсь прикурить, не сняв перчаток» [3: 67]). Город на Неве отражает внутреннее состояние героя, его показывают «черная Нева» [3: 67], «дворник с поседевшими усами» [3: 67].

Как известно, Петербург у Ф.М. Достоевского – это не просто фон или пространство. Петербург Ф.М. Достоевского – это герой, который значим точно так же, как и персонаж-человек. «Было серое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый, как раздраженная светская дева, пожелтевшая со злости на вчерашний бал. Он был сердит с ног до головы... Петербург дулся» [2: 10–11]. Так и у Александра Пелевина Петербург выступает героем его поэзии («Чернота чернее черного коня» (2016 год)):

*Здесь беспамятно, беззвездно и черно.
Здесь становится однажды все равно.*

*Здесь Нева и леденящая вода,
И не будет ничего и никогда* [3: 50].

В этом произведении град Петра отражает эмоциональное состояние лирического героя, звучит с ним в унисон.

Петербург в творчестве Александра Пелевина формирует те самые обстоятельства современности и реалии, которые так сильно воздействуют на героев. Интересно то, что поэт сам признается во влиянии окружающего мира на его творчество: «Влияние на меня, как на писателя, оказывает окружающая реальность во всех ее проявлениях» [7].

Подводя итоги, отметим, что творчество Ф.М. Достоевского несомненно повлияло на А. Пелевина. Идеи, озвученные в XIX веке, им переосмысливаются, приобретают новые интерпретации, но традиция сохраняется. Поэт-современник вторит предшественнику, воссоздавая некоторые знаковые мотивы, существующие в едином литературном пространстве.

Поэт дает крайне точную характеристику современному литературному течению, которое он представляет: «Постмодерн использует накопившийся культурный опыт для его же разрушения, метамодерн – для создания новых смыслов. Он не ставит задачей разрушать постмодернистскую систему или противостоять ей: напротив, он строит собственные смыслы, утверждает новое...» [4].

Несмотря на недавнее появление Александра Пелевина в литературе, читатели уже подчеркивают знаковость фигуры поэта. Так, осмысляя его причастность к метамодерну и комментируя стихотворение «Пушкин плыл по Черной речке», они обратили внимание на особо чувственное осмысление дуэли великого поэта с французом: «Все думают, что ты в первую очередь Пелевин. А ты в первую очередь Александр Сергеевич» [8].

Завершая публикацию, отметим, что малоизученные произведения Александра Пелевина представляют собой пласт литературы, способной обнару-

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
2. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. / Российская акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом); [сост. Т.И. Орнатская, Г.М. Фридлиндер]. – Санкт-Петербург: Наука, Ленинградское отд., 1988. – Т. 2: Повести и рассказы, 1848–1859. – 590 с.
3. Пелевин А. Красное, черное, белое и нечто совершенно иное. Сборник стихов. – М.: Городец, 2021. – 168 с.
4. Русский метамодерн. Сделаем литературу снова великой [Электронный ресурс]. – URL: https://www.dp.ru/a/2018/11/17/Russkij_metamodern__Sdelaj (дата обращения 10.11.2021).
5. AmurMedia [Электронный ресурс]. – URL: <https://amurmedia.ru/news/1001890/> (дата обращения: 10.11.2021).
6. Lib.ru: Журнал «Самиздат» [Электронный ресурс]. – URL: http://samlib.ru/p/pelewin_aleksandr_sergeewich/bog.shtml (дата обращения: 10.11.2021).
7. sub-cult.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://sub-cult.ru/interview/10086-aleksandr-pelevin-kak-byt-pisatelem-v-sovremennoj-rossii> (дата обращения 10.11.2021).
8. vk.com: [сайт]. – URL: https://vk.com/alexandrpelevin?w=wall-44789748_3864 Сообщение пользователя Ирина Кипоть от 25.10.2021 (дата обращения: 10.11.2021).

*D.N. Fateev
D.A. Kirik*

TRADITIONS OF F.M. DOSTOEVSKY IN THE POETRY OF ALEXANDER PELEVIN

Abstract. In this article we will consider some of the poems of Alexander Pelevin included in the collection "Red, black, white and something completely different", from the point of view of the influence of F.M. Dostoevsky's creativity on them. The study emphasizes the importance of the connection of modern literature with classical literature within the framework of such a literary trend as metamodernism.

Keywords: continuity; modern literature; metamodernism; artistic image.

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

Аннотация. В данной статье будет рассмотрен вопрос разницы в изображении образа Санкт-Петербурга в русской литературе XIX века (на примере романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского) и современной русской литературе (на примере романа Евгения Водолазкина «Брисбен»).

Ключевые слова: Петербург, образ города, Достоевский, Водолазкин, «Брисбен», «Преступление и наказание».

Санкт-Петербург, Северная столица, Петроград, Северная Венеция, Северная Пальмира – вот лишь немногие названия города, который вдохновил множество русских и зарубежных писателей написание своих литературных шедевров. Среди писателей, которые выбрали домом для своих героев Петербург, были А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский и многие другие. Современные писатели также не обходят город стороной. Петербургу в романе Евгения Водолазкина «Брисбен» отведено особое место – именно в этом городе главный герой находит любовь всей своей жизни, получает там замечательное высшее образование, знакомится с талантливой девочкой Верой, которую к концу книги станет воспринимать как родную дочь. Однако не трудно понять, что изображение Петербурга в веке XIX значительно отличается от века XXI не только описанием обновившейся архитектуры города.

В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» Петербург – не просто фон, а целое действующее лицо. В каждом эпизоде явственно ощущается присутствие некой вязкой субстанции – большого города, пропахшего людским потом, дешевым алкоголем и канализацией. Вот что об этом пишут исследователи Х.С. Авхадова и Т.Х. Ахмадова: «В каждом произведении Достоевского, в котором присутствует Петербург, он предстает не как общий фон действия, а как еще один полноправный герой произведения, который имеет свой характер, свои особенности и даже влияние на других героев. Перед нами мелькают переулки, подворотни, дома, улицы. Мрачный, хо-

лодный город, хочется быстрее убежать отсюда. Так и герои Достоевского чувствуют на себе влияние этого города» [1: 547].

Непосредственное влияние «третьего лица», Петербурга, видно в образе Родина Раскольников. Честный, справедливый и впечатлительный герой, попав из теплого родительского гнезда в холодный и мрачный Петербург, меняется. Сама фамилия Раскольников намекает на раскол его личности. Личность бедного студента «деформируется», в его голову начинают лезть страшные мысли об убийстве. Во многом на это повлияла и обстановка вокруг него. Каморка, в которой он живет, совершенно непригодна для комфортной жизни, а на улицах его преследовала следующая картина: «Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины» [3]. Убийство Раскольникова, падение Сони, пьянство ее отца Мармеладова – фоном всему этому служит Петербург. И не только фоном, но и объектом, своей атмосферой город порождает такое поведение и преступления героев.

В романе «Брисбен» Евгения Водолазкина Петербург выступает все же фоном, а не действующим лицом. Город не влияет на главных героев и их эмоции. Да и город предстает в другом свете. В тексте редко можно встретить прямое описание города, как у Достоевского, например. Город в романе – ощущение, эмоции, которые испытывают герои. На фоне Петербурга начинается новый этап в жизни Глеба. Здесь он, простой парень из Украины, поступает в один из лучших университетов Санкт-Петербурга, находит новых друзей, встречает будущую жену, получает первый рабочий опыт, а также начинает свою карьеру музыканта. Петербург для Глеба ассоциируется с чем-то приятным и ласковым. «Все началось с поездки в Ленинград, куда он отправился с бабушкой после девятого класса. По фильмам и фотографиям Глеб знал, что город прекрасен и любил его заранее» [2]. В романе мы не встретим ни одной отрицательной характеристики города. Он – вдохновитель, волшебник, глыба. Глеб чувствует себя в этом месте хорошо, его не мучают призраки прошлого или безумные идеи. Петербург дарит ему спокойствие и чувство влюбленности. «Он сжимал Катину руку и задыхался от счастья. Задыхался потому, что счастье было огромным и парообразным, оно в нем уже не помещалось, и избыток его выходил летучими облачкам при всяком выдохе» [2].

Двойственность образа Петербурга в «Преступлении и наказании» видна невооруженным взглядом. С одной стороны, это холодный и мрачный город, утопающий в желтом, болезненном цвете, рождающий на свет преступников и дам полусвета, а с другой – великолепный памятник истории и архитектуры. «Необъяснимым холодом веяло на него [Раскольников – А.Е.] от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта

186 | пышная картина» [3]. Двойственность видит и Евгений Водолазкин. Однако в романе «Брисбен» она связана, прежде всего, с разными периодами развития героев, с их жизненными этапами. Величественный Петербург то и дело мелькает на фоне, когда Катя и Глеб учатся в институте, влюблены друг в друга и утопают в своем счастье. Рабочий Ленинград появляется в тексте романа тогда, когда заканчивается студенческая пора – герои выходят на работу, переезжают в другой район. Исторический центр сменяется на неказистую окраину. «После жизни в центре Глеб долго не мог привыкнуть к однотипным панельным сооружениям. Невидимые великаны продолжали расставлять их с неумолимостью игроков в домино. Иногда ему казалось, что он видит гигантских размеров заскорузлые пальцы, чувствует запах Беломора и слышит убогие доминошные шутки. Одной из таких шуток Глебу представлялись названия ржевских проспектов и улиц. Проспект Ударников. Проспект Наставников. Улица Передовиков. Индустриальный проспект» [2]. Город не влияет на героев, а меняется вместе с ними.

Стоит отметить, что топографически Петербург Ф.М. Достоевского богаче и интереснее Петербурга Водолазкина. Во многом это связано с тем, что современный писатель старается нечасто упоминать конкретные места, в которых происходит действие. Потому что Петербург Водолазкина – воспоминание, чувство, отпечаток. В его городе хранятся запахи и эмоции, ощущения, улыбки. Петербург в «Преступлении и наказании» – место преступления, поэтому каждый его уголок важен для дела. Фактически роман Ф.М. Достоевского – это описание уголовного дела, а точность перемещения преступника особо важна в судопроизводстве. Именно поэтому Петербург в романе Ф.М. Достоевского это буквально карта, на которой невидимыми линиями обозначены все ходы преступника. Вот небольшой эпизод с перемещениями Раскольникова по Петербургу после рокового убийства: «Он бродил по набережной Екатерининского канала уже с полчаса, а может и более, и несколько раз посматривал на сходы в канаву, где их встречал. <...> Он пошел к Неве по В-му проспекту; но дорогою ему пришла вдруг еще мысль: «Зачем на Неву? Зачем в воду? Не лучше ли уйти куда-нибудь очень далеко, опять хоть на Острова, и там, где-нибудь, в одиноком месте, в лесу, под кустом, – зарыть все это и дерево, пожалуй, заметить?» <...> Но и на Острова ему не суждено было попасть, а случилось другое: выходя с В-го проспекта на площадь, он вдруг увидел налево вход во двор, обставленный совершенно глухими стенами» [3]. Перед нами точное воспроизведение деталей преступления. Каждый шаг, каждая мысль, каждый дом: все задокументировано детективом Ф.М. Достоевским.

В романе «Брисбен» называются только значимые для героев места, все остальное – просто шумные улицы, проспекты. Однажды всплывает урбаноним «четырнадцатая линия Васильевского острова». С этим местом

у Глеба связаны воспоминания о его первом научном руководителе, Иване Алексеевиче. Остроумный молодой аспирант многому научил Глеба, став одним из значимых людей в биографии будущей звезды эстрады. Но даже «четырнадцатая линия Васильевского острова» не просто место, это концентрация ощущений и воспоминаний. «Глядя на черную громадину моста, он понимал, что эти ночи запомнятся навсегда, и сердце его сжималось от будущих воспоминаний. Знал, что вспомнит клетчатую скатерть кругом, оставленным запотевшей кружкой, расшатанные венские стулья, громкое чоканье и хохот в зале» [2].

Звуки, запахи и ощущения важны для Петербурга Водолазкина. В них хранятся воспоминания героев. В первый свой визит в город Глеб отмечает: «В отличие от фильмов и фотографий, настоящий Питер был полон запахов. Пахло большой нежной водой – то ли Невой, то ли морем. Дождем, палубой прогулочного катера, картинами в музеях и старой мебелью во дворцах. Пахло (утюг, нафталин, духи *Красная Москва*) смотрительницами с зашпиленными на затылке волосами. Краски. Отдельная радость (там, где тучи сгущаются над шпилями и куполами) – золото и свинец. Из питерских звуков можно было бы отметить полуденный выстрел пушки, но не это сразило Глеба наповал. Его потрясла русская речь, какой он еще никогда не слышал. У нее была своя изысканная мелодия и, уж конечно, слова. Здесь никому не нужно было объяснять склонение существительного *путь*» [2]. Перед нами образы, возникающие в сознании, кусочки ассоциаций. Таким Петербург предстает перед героями Водолазкина – красивым, сочным, интересным, полным звуков и запахов.

Звуки и запахи для «Преступления и наказания» тоже важны, но, как и было сказано, они выполняют другую функцию – они документируют происходящее. «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможность нанять дачу...» [3]. Это предложение, встречающееся нам в самом начале произведения, вводит нас «в курс дела», знакомит с городом, в котором будут происходить ужасные происшествия. С самых первых строк Ф.М. Достоевский создает мрачную и гнетущую атмосферу.

Удивительно, как один город может по-разному быть описан в разных эпохах и у разных писателей. Петербург Водолазкина – это теплые воспоминания о юношестве, а Петербург Достоевского – мрачная картина убийства.

Литература

1. Авхадова Х.С., Ахмадова Т.Х. Петербург и его роль в произведениях Ф.М. Достоевского // Всероссийская научно-практическая конференция студентов, молодых ученых и аспирантов «наука и молодежь». – Грозный:

188 | Чеченский государственный университет, 2018. – С. 546–549. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36848010&> (дата обращения: 19.08.2021).

2. Водолазкин Е. Брисбен. – М.: АСТ, 2019. – 331 с. – URL: <https://mybook.ru/author/evgenij-vodolazkin/brisben/> (дата обращения: 17.08.2021).

3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Детская литература, 2001. – 627 с. – URL: <https://mybook.ru/author/fedor-mihajlovich-dostoevskij/prestuplenie-i-nakazanie-6/> (дата обращения: 17.08.2021).

A.E. Litvichenko

**THE IMAGE OF PETERSBURG IN THE WORKS
OF F.M. DOSTOEVSKY «CRIME AND PUNISHMENT»
AND EVGENIY VODOLAZKIN «BRISBEN»**

Abstract. This article will examine the issue of the difference in the depiction of the image of St. Petersburg in Russian literature of the 19th century (using the example of the novel «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky) and modern Russian literature (using the example of the novel by Evgeny Vodolazkin «Brisban»).

Keywords: Petersburg, the image of the city, Dostoevsky, Vodolazkin, «Brisbane», «Crime and Punishment».

«ВИЗУАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ДИАЛОГЕ С КЛАССИКОЙ (НА ПРИМЕРЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К РОМАНУ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)

Аннотация. В статье подчеркиваются черты постмодернизма в иллюстрациях А. Харшака (автор-герой, диалог с читателем, игра, интертекстуальность), которые литературоведчески углубляют понимание скетчей художника и формируют представление о цикле иллюстраций как примере современной русской «визуальной литературы».

Ключевые слова: скетч-иллюстрация; визуальная литература; Харшак; Достоевский; Пушкин.

В 2007 году в Петербурге вышло уникальное издание романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» с иллюстрациями художника Андрея Харшака. Более 50 карандашных рисунков украшали два тома, увидевшие свет в издательстве «Вита Нова». Качество иллюстраций Харшака, их единство не только в стиливых приметах, но и в идейном созвучии позволяет говорить о «визуальной литературе» как части художественного процесса русского искусства XXI века.

Термин «визуальная литература» часто применяют по отношению к детским или подростковым произведениям, в которых сочетание визуального ряда и текста неразрывно. Говорят о жанрах «книжка-картинка», «комикс», «графический роман» [5]. Однако следует сейчас рассмотреть этот термин шире, потому что и взрослый читатель воспринимает визуальную информацию (посредством Интернета, например) наравне с текстовой. Иллюстрация к художественному произведению может подчеркивать типы героев (рисунки П. Боклевского к роману «Преступление и наказание» [4]) или представлять идеологемы философии писателя (работы Э. Неизвестного к тому же тексту [7]). Скетчи Харшака же тяготеют к переложению романа в целом, а не только сосредоточены на изображении отдельных эпизодов, типажей или идей, заложенных Достоевским. Таким образом, визуальный ряд к роману,

190 | созданный художником, становится отдельным «текстом», который читатель/зритель может целостно воспринять параллельно с повествованием, зафиксированном на письме.

Карандашные рисунки Харшака кажутся набросками, скетчами, эскизами к будущим цветным иллюстрациям. Художник, как и упомянутые выше Боклевский, Неизвестный, выбирает черно-белую гамму для романа Достоевского, но в отличие от работ других иллюстраторов, карандаш Харшака оставляет ощущение незаконченности рисунков: где-то нужен бы ластик, чтобы убрать линии каркаса портрета и опорные точки расположения фигур, где-то границы тени и света кажутся размытыми. Харшак также оставляет много пустого пространства между фигурами, которое в законченных работах чем-то обязательно заполняется: предметами, элементами пейзажа, фоном. Ощущение наброска в цикле рисунков Харшака позволяет назвать их «скетч-иллюстрациями», т. е. законченными произведениями, выполненными карандашом, и подчеркнуто как бы незавершенными, не отточенными до конца.

В цикле иллюстраций Харшак увлеченно изображает безнадежно больной, затхлый и тесный Петербург (рис. 1) [2]:



Рис. 1

Или разыгрывает эпизоды романа, в которых сосредоточивает внимание на лицах героев и положении их тел, опуская подробности обстановки комнат или общественных мест (нивелируя фон иллюстрации) (рис. 2–4) [2].

Особое внимание следует уделить необычному приему, который ранее не встречался в работах других иллюстраторов романа. Харшак создает серию рисунков, в которых наряду с героями присутствует и изображение писателя. Достоевский изображен в ключевых сценах, и его *vis-a-vis* всегда является Раскольников (рис. 2, 3) [2]:



Рис. 2



Рис. 3

Примечательно, что поза писателя говорит, что он подслушивает и подсматривает за героем. Как автор романа, т. е. творец сюжета, персонажей, идеологии произведения, конечно, Достоевский Харшака вполне вписывается в представление о писателе – свидетеле событий. Однако, как известно, главным «шпионом» за героями в произведении становится Свидригайлов, о чем говорит нам сцена из «визуальной литературы» – рис. 4. Посмотрите, как поза Свидригайлова, подслушивающего разговор Сони и Родиона Романовича, расположение героя на листе синхронно с позой Достоевского на рис. 3, где писатель следит за Мармеладовым и Раскольниковым!



Рис. 4

Роль писателя-«шпиона», сопоставление Достоевского с отпетым грешником Свидригайловым вносит не совсем привычную интерпретацию личности писателя и показывает, как «визуальная литература» способна выйти за рамки традиционных представлений о великой русской классике, расширить смысловое наполнение книги до бесконечности и вполне по-постмодернистски включить читателя в игру «гений-злодей» в отношении Достоевского.

Постмодернистский характер «визуальной литературы» Харшака также проявляется через интертекстуальные связи его иллюстраций и широко известных изображений.



Рис. 5

Рис. 5 [3] представляет собой визуальную интерпретацию сцены на Николаевском мосту, когда уже совершивший преступление Раскольников получает удар кнутом от проезжавшего кучера, а барыня, пожалев, дает герою милостыню. В этот момент Родион «как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» [1: 90], и некоторое время после герой упорствует в идеях наполеонизма и вере в теорию «право имеющих». Харшак разделяет композицию рисунка на два плана – передний и задний (фоновый): река не видна совсем, хотя очевидно, что Нева узкая здесь и Исаакиевский собор должен бы возвышаться громадой над героем. Ан нет – сейчас «Наполеон» Раскольников чувствует себя выше собора, выше религии, выше бога – небрежно и, кажется, поспешно изображенный Исаакий теряется в глубине рисунка, как в тумане. Ограда моста со стороны Раскольникова выписана с предельным вниманием к деталям – точно и скрупулезно, хотя по контрасту с правой стороной, где изображен Достоевский, ограда находится в тени, а рядом с писателем залита солнцем. Контраст тени и света подчеркнут и противоположным расположением фигур на иллюстрации: стоящий спиной Раскольников в сильно поношенной бедной одежде с нелепой циммермановской шляпой контрастирует с Достоевским, смотрящим прямо вперед – прямо в глаза читателю. Обращает на себя внимание незаконченность рисунка – корпусные линии фигур не убраны, не стерты. Кажется, только что художник убрал карандаш от листа, рисунок еще дышит первозданной свежестью.

Скрещенные на груди руки, прямой, пронизательный и твердый взгляд Достоевского, незаконченность рисунка – все эти элементы приглашают читателя/зрителя к диалогу о романе и Раскольникове. Здесь очевидно, что это рисунок именно современный, XX–XXI веков: концептуализм (картины И. Кабакова, стихограммы Д.А. Пригова) приучил публику, что любой зритель является соавтором художественного полотна, общение зрителя и художника должно вестись непрерывно и интенсивно, если зритель пришел-таки на выставку или открыл книгу. Вопросы, которые задает Достоевский, читателю/зрителю предельно конфликтны и остры: можно ли стать выше Бога и вершить судьбы людей? Как далеко может пойти человек в достижении своих целей? Все ли позволено? Работа с этим рисунком Харшака требует напряженной внутренней работы – интерпретация «визуальной литературы» заставляет работать ум и душу так же интенсивно, как и чтение невероятно длинных, запутанных, часто сбивчивых, смыслово избыточных и до головной боли многословных страниц романа.

Интертекстуальные связи рис. 5 открываются вдумчивому читателю, если вспомнить знаменитый набросок, где также около Невы стоят автор и герой его романа. Речь идет об автоиллюстрации А.С. Пушкина, наброшенной в минуту задумчивости на полях рукописи (рис. 6) [6: 189].



Рис. 6

Пушкин и Онегин – приятели, в отличие от Достоевского и Раскольникова у Харшака: они стоят вместе, не противопоставлены друг другу, но лицо героя так же скрыто от зрителя, как и в рисунке 5. В первой трети XIX века, в отличие от постмодернистского диалога XX, автор не желает общаться со зрителем, не включает его интерпретацию в художественное единство. Пушкин стоит вполборота и мирно беседует с Онегиным – рисунок монологичен, замкнут сам на себя и не предполагает диалога со зрителем. Нева раскинулась широко и вольно, на ее другом берегу Ростральные колонны на стрелке Васильевского острова. Петербург предстает военной и державной столицей и не связан с проблемами веры в Бога. Красивая богатая одежда Онегина, его шикарный и вызывающий болivar переключаются в деталях с изображением Раскольникова, только героя – символа классической литературы второй трети XIX века – небогатая жизнь уже обтрепала. Опора Харшака на рисунок Пушкина при создании одной из центральных скетч-иллюстраций цикла помогает вскрыть «литературность» работы художника: невозможно понять скетч без знания не только романов Достоевского и Пушкина, но и литературоведческих изысканий в области, например, пушкинского источниковедения. Интертекст рисунка Харшака углубляет понимание «визуальной литературы» и расширяет рамки смыслов как романа Достоевского, так и «визуального ряда» к нему.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. – Т. 6. – Л.: Наука, 1973. – 426 с.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Иллюстрации // ВИТА НОВА [Электронный ресурс]. – URL: <https://vitanova.ru/katalog/>

tirazhnie_izdaniya/paradny_zal/prestuplenieinakazanie_590 (дата обращения: 20.01.2021).

3. Преступление и наказание. Иллюстрации А. Харшака // Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества [Электронный ресурс]. – URL: https://fedordostoevsky.ru/works/illus/crime_2007/?page=1 (дата обращения: 20.01.2021).

4. Преступление и наказание. Иллюстрации П. Боклевского // Cultobzor – обзор художественных выставок в Москве [Электронный ресурс]. – URL: <http://cultobzor.ru/2016/03/boklevskiy-illyustratsii-k-dostoevskomu/> (дата обращения: 20.01.2021).

5. Скаф М.К. Визуальная литература. Речевые фигуры и тропы // Детские чтения [Журнал]. – 2014. – Т. 6. – № 2. – С. 209–219.

6. Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. – М.: Советский писатель, 1985. – 692 с.

7. Эрнст Неизвестный: "Как я иллюстрировал Достоевского?" // Live Internet – Российский сервис онлайн-дневников [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/5118754/post412776241> (дата обращения: 20.01.2021).

E.A. Kravchenkova

SKETCH ILLUSTRATIONS BY A. HARSHAK FOR "CRIME AND PUNISHMENT" BY F. M. DOSTOEVSKY AS "VISUAL LITERATURE»

Abstract. The article emphasizes the features of postmodernism in the illustrations by A. Harshak (the author is a character, dialogue with the reader, the play, intertextuality), which deepen the understanding of the artist's sketches by means of literary criticism and which form an idea that the cycle of illustrations is an example of modern Russian "visual literature".

Keywords: sketch illustrations; visual literature; Harshak; Dostoevsky; Pushkin.

МЕДИЙНЫЕ ОБРАЗЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГЕРОЕВ В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ (НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕСЕРИАЛОВ В. БОРТКО)

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ образов князя Мышкина («Идиот», Ф.М. Достоевский) и Иешуа Га-Ноцри («Мастер и Маргарита», М. А. Булгаков) в одноименных экранизациях Владимира Бортко.

Ключевые слова: экранизация, Бортко, Достоевский, Булгаков, Иешуа, Мышкин.

Возможности литературного произведения и формат кино различны, и не только литературоведческий подход найдет массу несовпадений и тьму отличий. Любую экранизацию стоит рассматривать и как самостоятельное произведение киноискусства, и как результат прочтения кинематографистами оригинального текста литературного произведения.

Владимира Бортко по праву называют признанным мастером киноискусства – в том числе и экранизации. На его счету, помимо многих, ставших культовыми киноработ, ряд весьма и весьма удачных экранных воплощений шедевров отечественной классической литературы, и среди данных работ В. Бортко особое место занимают многосерийные фильмы по знаковым для русской и мировой литературы романам «Идиот» Ф.М. Достоевского и «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова.

Экранизация романа Ф.М. Достоевского «Идиот» Владимиром Бортко 2003 года – последняя на сегодняшний день и наиболее точно приближенная к литературному первоисточнику. По мнению литературоведа Игоря Волгина, сценарий телесериала, написанный самим Бортко, получился на редкость удачным, и главным образом потому, что режиссер и сценарист, доверившись собственной интуиции, не стал привлекать к его созданию литературоведов. Бортко удалось из неисчерпаемого, объемного, многогранного текста Достоевского выделить основной, зрелищно-психологический ряд, ограничив количество смыслов, как того и требует экранизация. Это действительно было весьма удачным решением, ведь при работе с подобными текстами даже самому гениальному режиссеру не удалось бы охватить всю

смысловую многослойность и глубину произведения, споры о котором до сих пор не утихают и еще долго не утихнут вне зависимости от того, какой вид экранизации выбран авторами – адаптация, новое прочтение (по мотивам) или переложение. И. Волгин полагает, что при данном подходе Бортко удалось главное – сохранить дух Достоевского [3]. Поэтому эта экранизация, бесспорно, не являясь полностью адекватной роману, весьма и весьма приближена к оригиналу. Вместе с тем, как к любому кино- и телефильму, особенно основанному на выдающемся литературном произведении, к работе Бортко имеется ряд претензий. Как уже было отмечено выше, глубина романа неиссякаема, поэтому угодить всем – или почти всем – зрителям невозможно – слишком полярные, да и просто разнообразные точки зрения поддерживаются, чересчур различен угол восприятия – как образов героев, так и проблематики романа в общем. В связи с этим решение режиссера представляется максимально верным – и одновременно, парадоксально – наверное, самым непростым.

Сам Бортко называет «Идиота» одним из своих любимых романов. «Единственный стимул к экранизации – когда книгу, которая тебе нравится, все читают неправильно. Вычитывают то, чего там нет. Не замечают очевидного», – объяснял режиссер в одном из своих интервью, добавляя, что при просмотре экранизации этого романа режиссера Пыррева он видит, что она не имеет никакого отношения к Достоевскому. Высказывание достаточно резкое, однако это лишний раз подтверждает многогранность восприятия творческого замысла великого писателя. Бортко имеет полное право предложить нам свой вариант осмысления романа. По мнению режиссера, роман «про то, как молодой человек вырос вне России, ничего о ней не знал, очень много читал. В его сознании возник образ, не имеющий отношения к реальности: вот есть великая страна на пороге великих перемен, в ней нечто затевается... В 60-е годы позапрошлого века именно так она со стороны и выглядела: идут грандиозные преобразования, нужны лучшие умы... И вот он едет в Россию – с намерением к этим преобразованиям примкнуть, а там, чем черт не шутит, и возглавить, потому что намерения у него чистейшие и ум кипит. Он приезжает и видит, что никому ни до каких преобразований дела нет, все заняты только своими страстями, часто болезненными, и страсти эти их губят, а вокруг все рушится к черту. После чего он сходит с ума и уезжает, чтобы больше не вернуться» [2].

На роль «молодого человека с чистейшими намерениями» – князя Мышкина – Бортко пригласил уже на тот момент известного актера Евгения Миронова. Интересно, что пробы на главные роли, за исключением Настасьи Филипповны, режиссер не проводил – утверждал актеров сразу, в очередной раз доверившись своей интуиции. И в подавляющем большинстве случаев оказался прав. Миронов стал для сериала настоящей находкой. Большинство

198 | поклонников сериала сходятся во мнении, что другое экранного воплощения князя представить себе сложно. Миронов – актер удивительного дарования, его игра отличается тонкостью и психологизмом, но и роль князя Мышкина, пожалуй, одна из сложнейших в мировой литературе. Однако именно за эту работу исполнитель был удостоен звания Народного артиста России и окончательно вошел в плеяду главных отечественных актеров. Вообще Миронов зарекомендовал себя как артист, тонко чувствующий поэтику Достоевского, и после череды ролей персонажей его романов мастерски исполнил роль самого великого писателя в одноименном многосерийном телевизионном фильме.

В следующей экранизации Бортко («Мастер и Маргарита») Миронов тоже мог появиться. Режиссер рассказывал в одном из интервью, что на роль Мастера хотел вначале пригласить Владимира Машкова, исполнившего в «Идиоте» роль Парфена Рогожина, но на тот момент Машков был связан другим контрактом. И тогда роль была предложена Евгению Миронову. Понятно желание Бортко работать с проверенными артистами. Удивительно то, что Миронов от роли отказался, мотивировав это тем, что он «до Мастера не дорос, моложав слишком». О роли Мастера в свою очередь мечтал другой известный актер – Сергей Безруков. Но на него у режиссера были другие планы – Бортко предложил артисту роль Иешуа Га-Ноцри.

Пожалуй, этот персонаж (Иешуа) в экранизации Бортко стал наиболее обсуждаемым и неоднозначно воспринятым – в глазах зрителей. Главным образом из-за того, что за артистом Безруковым уже на тот момент тянулся шлейф ярких работ в кино, в первую очередь – роль Саши Белого из сериала «Бригада». Образ, созданный Безруковым в криминальной ленте, оказался настолько удачным, что долгое время актер у всех ассоциировался исключительно с этим персонажем. А ведь были еще роли участкового Кравцова из сериала «Участок», Василия Сталина в «Московской саге» и, конечно, поэта Сергея Есенина из одноименного многосерийного телефильма. В начале 2000-х телезрителям казалось, что Безруков сыграл чуть ли не всех известных исторических личностей и деятелей искусств, нередко над этим едко иронизировали. Само собой, был определенный риск для актера соглашаться на предложение Бортко, на который Безруков пошел – и не прогадал. Несмотря на то, что многие зрители остались недовольны выбором актера на эту роль («Назначение Сергея Безрукова на роль Га-Ноцри само по себе предопределяет провал: не мог быть Иешуа с такими сытыми глазами и вполне упитанным телом» [8], – пишут в коллективной статье «"Мастер..." не заслужил кинематографического света» Елена Федоренко, Наталия Каминская и Иван Свиблов), большинство все же сходятся на том, что Безрукову, актеру на самом деле большого дарования, образ булгаковского героя вполне удался («Абсолютно и полностью поменяла свое мнение после просмотра о Безрукове... Думала способен играть только таких как Саша Белый из "Бригады"... Но тут он от-

кряхтением как настоящий актер в роли Иешуа (Христа)...» (мнение зрителя с интернет-ресурса). Сам Бортко рассказывал, что уговорить Безрукова на роль Иешуа ему удалось, предложив тому озвучить столь желанную для артиста роль Мастера, которую в сериале исполнил Александр Галибин. Однако, если задуматься, причина этого интересного решения кроется вовсе не только в желании режиссера заполучить в проект определенного актера. Бортко отнюдь не просто так решил придать Мастеру и Иешуа – писателю и его персонажу – определенное, хорошо читаемое сходство, наградив их голосом одного артиста.

Н. К. Гаврюшин, рассуждая о романе Булгакова в целом и о его ключевых персонажах в частности, приходил к выводу, что автором романа о Понтии Пилате, описанном в книге, на самом деле является никто иной, как сам Воланд. Именно из его уст читатели слышат первые строки романа, именно он был тем, кто «нашептал» историю Мастеру, воплотившему ее в жизнь. Гаврюшин проводит параллели с Евангелием, написанным учениками Христа, и приходит к выводу, что роман о Пилате есть ничто иное, как своего рода «Евангелие от Сатаны», главной целью которого (как и Булгакова, по мнению ученого) была десакрализация земного пути Христа. В ответ на это хочется возразить, что Иешуа в «Мастере и Маргарите» – это не вполне воплощение образа Христа, а лишь аллюзия на него. Булгаков определенно сознательно изменяет возраст персонажа (Иешуа – двадцать семь, Христу на момент смерти – тридцать три), имя, семейное положение (Иешуа – сирота, Мария, мать Христа, на момент его казни была жива) и так далее. Кроме того, писатель старательно подчеркивает человеческую сущность Иешуа, не следуя строго сюжету Библии, не упоминая ни о божественной сущности, ни о последующем воскресении. И режиссер Бортко, знакомый с точкой зрения исследователей касательно «Евангелия от Сатаны», идет на оригинальный ход – «дарит» Мастеру голос Иешуа. Таким образом режиссер недвусмысленно показывает прочную связь этих персонажей, которые, по мнению исследователей, объединены в так называемую диаду, то есть являются своеобразными двойниками, действующими в ершалаимском (Иешуа), реальном, московском и потустороннем (Мастер) мирах. Оба персонажа совершили подвиг: Иешуа – жертвенный, Мастер – творческий, и Бортко ясно дает понять, что несогласен с тем, что роман о Пилате вложил в уста Мастера Воланд. Нет, это сделал никто иной, как сам Иешуа, чей голос мы слышим, когда говорит Мастер. находка по меньшей мере выдающаяся, делающая режиссерский замысел весьма прозрачным.

Татьяна Рыжкова в статье «"Мастер и Маргарита": роман и фильм на уроках литературы» отмечает, что главное упущение в создании образа Иешуа в сериале в том, что режиссер не отменил аналогию Га-Ноцри и Христа. Очевидно, для Бортко важнее было «оправдать» Мастера и его

200 роман, нежели показать Иешуа в точности таким, как его описывал Булгаков, поэтому выглядит это вполне убедительно. К тому же большинство читателей и зрителей ассоциируют булгаковского персонажа именно с Христом. Впрочем, это вызвало претензии к созданному Безруковым образу: «Актёра Сергея Безрукова старательно загримировали, следуя не столько авторскому описанию, сколько традиции в изображении Христа. Безруков и играет не Иешуа, а *трафаретного* Христа: кроткий взгляд, сладкий голос. В этом Иешуа нет той хрупкости, легкости, подвижности, наивной открытости, которая присуща герою Булгакова. Тонкие характеристики голосовых тембров, данные в романе Булгаковым, остались невоплощенными. Высокий голос Иешуа вызывает в романе у Пилата мучительную боль в виске. Иешуа в фильме приятно слушать: его мягкий голос завораживает, слова о храме, а потом и о власти льются торжественно. Герой проповедует, внушая прокуратору свои мысли (это подчеркнуто музыкой), но не разговаривает с ним на равных, забыв о допросе, что в романе так поражает и секретаря, и самого Пилата» [7] (Т. Рыжкова, «"Мастер и Маргарита": роман и фильм на уроках литературы»).

Поддерживает идею о том, что прототипом Иешуа Га-Ноцри является вовсе не исторический Иисус, и Александр Леонидович Дворкин. Более того, ученый убежден, что его прототипом является никто иной как герой романа Достоевского князь Мышкин. Вообще Мышкина и Иешуа нередко сравнивают исследователи творчества Булгакова и Достоевского, находя все большее сходство между данными образами. Персонажей объединяет общее мировоззрение, оба верят в Царство Божье на земле, неустанно проповедуют окружающим. Речь обоих отличается поспешностью, готовностью, а также им присущ некий утопизм в суждениях. Обоих считают и в глаза называют сумасшедшими. Роднит героев и похожая внешность, примерно одинаковый возраст. Обоих называют философами, но воспринимают скорее, как юридивых. Кроме того, Дворкин находит сходство и между персонажами, окружающими Иешуа (Левий Матвей, Иуда) и князя (Рогожин, Ганя Иволгин) и проводит соответствующие параллели. Действительно, можно предположить, что вдохновение для создания образа Иешуа сам Булгаков почерпнул в романе Достоевского. «Подчеркивая заимствованность своего Иешуа, наделяя его чертами другого литературного персонажа и вкладывая повествование о нем в уста сатаны, Булгаков как бы предупреждает читателя не поддаваться на обман диавола и, несмотря на кажущуюся реальность исторических описаний, не воспринимать Иешуа как реальное историческое лицо» [4], – считает Дворкин. «Во многом унаследовав концепцию «идеального героя», созданную Достоевским, Булгаков создал свою версию «положительно прекрасного» лица, соответствующую мироощущению человека XX в., пережившего кровавые катаклизмы и имеющего трагический

опыт крушения жизненных устоев и ценностей, а главное, утраты идеалов прошлого в эпоху кризиса религиозного сознания» [5], – добавляет в своей исследовательской работе А. Злочевская.

Неудивительно, что режиссер Бортко следом за экранизацией «Идиота» почти сразу приступил к работе над «Мастером и Маргаритой». Очевидно, прежние попытки прочтения данного романа также не устраивали режиссера. Сравнивая это видение с идеей своей предыдущей работы, Бортко объяснял: «"Мастер и Маргарита" – похожая коллизия, между прочим. Есть некий человек... можно сказать, что дух или падший ангел, но я предпочитаю говорить, что человек. И узнает он, что в некой стране строят принципиально новое общество – без корысти, без угнетения, без пороков. А поскольку он в некотором смысле специалист по порокам, знаток их истории и теории – ему интересно, и он едет разбираться на месте: как так, что за новые люди? Произвел контрольные замеры. Это, кстати, ответ на вопрос: почему дьявол так сравнительно мало начудил в Москве? Почему не разнес все, ограничившись несколькими простыми чудесами, гастролью в варьете и спасением одной пары? Потому что ему больше ничего не надо было: он едет не конец света устраивать, а разбираться в ситуации. Ставит эксперименты: с деньгами, с разоблачением вранья... И видит, что люди как люди, квартирный вопрос их только испортил. Квартирный вопрос надо понимать в самом широком смысле» [2]. Единственное, что остается непонятным, это то, почему Бортко не пригласил на роль Иешуа Евгения Миронова, с которым успел поработать в картине «Идиот», который близок по типуажу к артисту Безрукову, в итоге воплотившему эту роль, и кроме того Миронов необычайно подходит под описание, данное в книге самим Булгаковым. Да, оно не вполне совпадает с тем, как большинство из нас привыкло представлять себе Христа, что лишний раз подчеркивает то, что не стоит проводить между Иешуа и Христом прямую аналогию. Возможно, режиссер, наверняка осведомленный о множестве работ исследователей на тему сходства князя Мышкина и Иешуа Га-Ноцри, сознательно решил отойти от данной темы, скорее всего, не вполне разделяя мнение тех, кто ищет параллели между Иешуа и князем. Или же в очередной раз решил положиться на интуицию, которая его редко подводила в творческом плане.

Таким образом, образы князя Мышкина и Иешуа Га-Ноцри безусловно близки друг к другу, и первый вполне может являться условным прототипом второго. От режиссера обеих экранизаций можно было ожидать некоего подчеркивания этой идеи. Однако данную параллель при просмотре этих сериалов может заметить только очень внимательный читатель, знаток и ценитель как Достоевского, так и Булгакова. Бортко, наверное, совершенно верно, решил оперировать не напрямую – визуальными образами, приглашая одного актера на обе эти роли, а более тонко, как и надлежит настоящему мастеру.

Литература

1. Алеева Л.М. Характерологический комплекс Христа в образах Мышкина («Идиот» Ф.М. Достоевского) и Иешуа («Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова) // Челябинский гуманитарий, 2011. – № 2 (15). – С. 17–25.
2. Быков Д. Режиссер Владимир Бортко: сложнее Булгакова ничего не было // Собеседник. 2006. – № 1 – 2006.
3. Волгин И.Л. Остановите Парфена // Литературная газета. 2003. № 23–24.
4. Дворкин А.Л. Булгаков и Достоевский: некоторые соображения о генезисе образа Иешуа из «Мастера и Маргариты». Альфа и Омега. 2007. № 50.
5. Злочевская А.В. Образы князя Мышкина Ф.М. Достоевского и Иешуа Га-Ноцри М.А. Булгакова (опыт типологического сопоставления) // Opera Slavika. 2012. № 1.
6. Кольванова М.А. Мастера должен был сыграть Машков, Воланда – Янковский // Комсомольская правда. 12.11.2009.
7. Рыжкова Т.В. «Мастер и Маргарита»: роман на уроках литературы // Литература. 2006. № 8.
8. Федоренко Е., Каминская Н., Свиблов И. «Мастер...» не заслужил кинематографического света. О «Мастере и Маргарите» Владимира Бортко // Belcanto.ru. 19.01. 2006.

K.S. Bazanova

**MEDIA IMAGES OF LITERARY CHARACTERS IN TELEVISION
ADAPTATIONS (BY THE EXAMPLE OF V. BORTKO'S TV SERIES)**

Abstract. The article provides a comparative analysis of the images of Prince Myshkin (The Idiot, F.M. Dostoyevsky) and Yeshua Ha-Notsri (Master and Margarita, M.A. Bulgakov) in the screen adaptations of the same name by Vladimir Bortko.

Keywords: screenplay, Bortko, Dostoevsky, Bulgakov, Yeshua, Myshkin.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ РОК-МУЗЫКИ

Аннотация. В период метамодерна все более популярными становятся обращения авторов к классической литературе за счет следования «новой искренности». Например, современные рок-музыканты нередко прибегают к реминисценциям из произведений Ф.М. Достоевского, остающихся актуальными и сегодня.

Ключевые слова: Достоевский; метамодерн; Вячеслав Бутусов и Орден Славы; «Идиот»; Воплі Відоплясова; «Село Степанчиково и его обитатели».

На протяжении долгого периода основной темой рок-музыки в бывших странах СССР был протест – исполнители всегда активно откликались на общественную «повестку», прибегая к «борьбе через слово» [7: 37]. С окончанием перестройки и так называемой «эпохи героев» заинтересованность в обращении к политике и осмыслении войны резко снизилась. Несмотря на это, долгое время ведущими исследователями постсоветской рок-поэзии оставались западные ученые, находившие в русскоязычных песенных текстах новую культурную форму, интересную в основном своим социальным направлением [8: 4]. В действительности данный музыкальный феномен намного более развернут и представляет широкую область знаний, выражаемую в поликодовом тексте, при анализе которого исключена возможность опоры на пунктуацию (т. к. в звучащем тексте она отсутствует), а основное внимание уделяется вербальному ряду, способу произнесения, музыкальной составляющей, обложке альбома или сингла, пластическому ряду на выступлениях и сопровождающим видеоклипам.

Современная массовая культура России с каждым годом предполагает все более частое обращение к классическим произведениям не только литературы, но и искусства в целом. Можно предположить, что в эпоху метамодерна подобный интерес связан в первую очередь с желанием имплементации традиционных форм повествования ввиду приоритета «новой искренности» (одно из самых известных определений предложенного термина было дано Д.А. Приговым в 1984 г.: «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно

204 | к традиционно сложившемуся лирико-исповедальному дискурсу и может быть названо “новой искренностью”» [6: 64–65]), т. е. отказ от тех качеств, которые были приобретены в период постмодерна, и поиска актуальных для современников норм и ценностей путем обращения к прошлому. На вид хаотичный набор признаков новой эпохи в реальности является полным отражением ее логики – главной задачей является полное стирание границ между высокой и низкой культурой. Таким образом, переосмысление классической культуры, ее встраивание в контекст, объяснение сложных структур простыми словами приводит к повышенному спросу, новой волне популяризации в массовом сознании.

Произведения Ф.М. Достоевского, двухсотлетний юбилей которого отмечается в 2021 г., и сегодня привлекают внимание читателей, оставаясь остро востребованными. Вероятно, это объясняется в первую очередь их тематикой: вечные вопросы, поднимаемые писателем (такие, как преступление и наказание, вера и безверие, одиночество и понимание, а также множество других), никогда не найдут универсального ответа, ведь невозможно типизировать мышление каждого отдельно взятого человека, унифицировать личность. Стилистая манера Достоевского отличается полифонизмом, многоголосием, что нередко приводит к затруднению чтения, но также вызывает неподдельный интерес: романы писателя можно перечитывать множество раз и каждый раз открывать в них новые смысловые оттенки.

Современные рок-музыканты зачастую прибегают к интертекстуальным вставкам из произведений Достоевского, основанным на формальных реминисценциях, аллюзиях и других способах воспроизведения фрагментов одного текста в другом [5: 43–50]. Нередко подобные упоминания в рок-лирике обусловлены тем, что привносят в песенный текст дополнительный смысловой слой, который не нагромождает единую систему куплетов-припевов, при этом позволяя слушателям более точно и развернуто воспринимать слова.

Ярким примером подобных реминисценций можно считать сингл группы Вячеслав Бутусов и Орден Славы «Идиот». Уже из названия становится ясна тесная связь между одноименным произведением Достоевского и песней. Сам текст, принадлежащий Бутусову, начинается словами:

Достоевский заходит в подъезд,
Поднимается по ступеням,
Снимает промокший сюртук,
Опускается на колени [1].

Из приведенного фрагмента становится понятно, что лирический герой отождествляется с образом писателя. В подтверждение приведем строки: «Писатель смотрит на небо, / Он пишет книгу о жизни» [1]. Абсолютно ясно, что и персонаж лирического текста, и сам Достоевский – писатели, которые озабочены созданием книги о реальности, их окружающей.

Далее мы встречаемся с упоминанием князя Мышкина – главного героя романа «Идиот». Но если в произведении классика персонаж на поезде возвращается в Россию из-за границы («На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии, или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга» [3]), то в песне он «заходит в метро, / Снимает нелепую шляпу, / Достает простой карандаш / И пишет на стене: “Идиот”» [1]. Важно учесть, что это не единственные действующие лица, непосредственно связанные с романами Достоевского.

«Бесы лезут в окно / Бесы лезут в душу [1] – прямая отсылка к «Бесам» Достоевского: «Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся эта нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности» [2].

Обратим внимание и на клип, сопровождающий сингл. Сюжет развивается в некотором постапокалиптическом пространстве, очень схожем с Санкт-Петербургом за счет изображения различных архитектурных памятников и достопримечательностей, таких, как крейсер «Аврора», Исаакиевский собор, Троицкий мост и др. Подобным образом режиссер В.А. Пономарев и художник К.Ю. Комардин старались через визуальные эффекты передать атмосферу города, присущую не только песне, но и произведениям Достоевского.

Таким образом становится ясно, что при написании текста песни «Идиот» Вячеслав Бутусов вдохновлялся не столько конкретной личностью писателя, сколько его собирательным образом и образами его героев, а также эстетикой классика.

Подобные проявления интертекстуальности можно встретить и у зарубежных исполнителей. Так, например, украинская рок-группа Воплі Відоплясова, основанная в 1986 г. Ю.В. Здоренко и А.В. Пипой, была названа в честь одержимого литературной деятельностью лакея Григория Видоплясова из повести «Село Степанчиково и его обитатели», который даже хотел выпустить собственный сборник стихов «Вопли Видоплясова»: «Это уж решено – на мой счет, и будет выставлено на заглавном листе: крепостной человек такого-то, а в предисловии Фоме от автора благодарность за образование. Посвящено Фоме. Фома сам предисловие пишет. Ну, так представь себе, если на заглавном-то листе будет написано: “Сочинения Видоплясова”...

– “Вопли Видоплясова-с”, – поправил Видоплясов.

– Ну, вот видишь, еще и вопли! Ну, что за фамилия Видоплясов?» [4].

Напомним, что сам Достоевский отзывался о поэзии своего героя следующим образом: «Это был самый напыщенный вздор, писанный высоким лакейским слогом» [4].

Итак, с учетом приведенных примеров можно сделать вывод о том, что личность Достоевского, его произведения и философия востребованы и сегодня в совершенно новом пространстве метамодерна, видоизменяясь, но при этом не теряя своей сути. Российские и зарубежные рок-музыканты активно обращаются к наследию писателя, переосмысливают его с позиций сегодняшнего дня и обогащают собственные произведения дополнительной смысловой нагрузкой за счет различного рода реминисценций.

Литература

1. Бутусов В.Г. «Идиот» [текст песни]. – Режим доступа: <https://reproduktor.net/vyacheslav-butusov/idiot/> (дата обращения 26.08.21).
2. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15-ти томах. Т. 7. – Л.: Наука, 1990.
3. Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. – Л.: Наука, 1971–1990.
4. Достоевский Ф.М. «Село Степанчиково и его обитатели» [текст произведения]. – Режим доступа: https://www.100bestbooks.ru/read_book.php?item_id=3945&page=10 (дата обращения 26.08.21).
5. Иванов Н.В. Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. Материалы межвузовской научной конференции по актуальным проблемам языка и коммуникации. Военный университет, 2007 г. – М.: Книга и бизнес, 2007. – С. 43–50.
6. Словарь терминов московской концептуальной школы / Под ред. В. Захарова. – М.: AdMarginem, 1999. – С. 64–65.
7. Фокин А.В. Протестный потенциал в русской рок-музыке и его трансформации // Музыковедение. 2011. № 8. – С. 35–40.
8. Yngvar B. Steinholt You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs // Popular Music, 2003. Vol. 22, No. 1 P. 90.

M.S. Zarkh

ARTISTIC INTERPRETATION OF F.M. DOSTOEVSKY'S WORKS IN THE CONTEXT OF MODERN ROCK MUSIC

Abstract. In the period of metamodern, the authors' appeals to classical literature are becoming more and more popular due to the following of the "new sincerity". For example, modern rock musicians often resort to references to the works of F.M. Dostoevsky, since his poetics remains relevant to this day.

Keyword: Dostoevsky; metamodern; Vyacheslav Butusov and the Order of Glory; "The Idiot"; Vopli Vidoplyasova; "The village of Stepanchikovo and its inhabitants".

Научное издание

Достоевский – 2021

*Материалы Международной научно-практической конференции,
посвященной 200-летию со дня рождения писателя
(Москва, 19–20 ноября 2021 г.)*

Электронное издание

*Статьи печатаются в авторской редакции.
Ответственность за содержание и корректность заимствований
несут авторы статей.*

Техническое редактирование *Н. Разумова*
Компьютерная верстка *Е. Васюкова*

Гарнитура Таймс. Формат А5.

Редакционно-издательский отдел
Департамента научной деятельности
Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина
117485, г. Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.
Тел.: + 7 495 330 88 01. Факс: + 7 495 330 85 65.
Эл. адрес: inbox@pushkin.institute
Сайт: www.pushkin.institute