

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н. А. ДОБРОЛЮБОВА»

ШВЕЙЦАРСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 11

Нижний Новгород
2021

УДК 821
ББК 83.3

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ.

Швейцарские тетради. Выпуск 11. – Н. Новгород: НГЛУ, 2021. – 383 с.

Сборник посвящён празднованию столетнего юбилея швейцарского драматурга Фр. Дюрренматта и одновременно десятилетию открытия «Культурно-образовательного центра Швейцарии в НГЛУ». Выпуск содержит материалы двух международных конференций, организованных в НГЛУ в 2020-2021 учебном году: «Фундаментальные исследования феномена счастья» и «Достоевский в зеркале эпох: поэтика, имагология, компаративистика».

Редакционная коллегия

Редакторы: **Томас Гроб**, доктор филологических наук, проректор Базельского Университета (Базель, Швейцария); **Светлана Николаевна Аверкина**, доктор филологических наук, профессор НГЛУ, руководитель НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии, Швейцарии».

Технический редактор: **Александра Александровна Логинова**, лаборант-исследователь НОЦ «Центр немецкого языка и культуры Германии, Австрии, Швейцарии».

Члены редакционной коллегии: **Святослав Игоревич Городецкий**, кандидат филологических наук, Литературный Институт им. М. Горького (Москва, Россия); **Светлана Борисовна Королева**, доктор филологических наук, профессор НГЛУ, Международная научно-исследовательская лаборатория «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации»; **Барбара Лаххайн**, почётный профессор НГЛУ, председатель Общества германо-российских встреч (Эссен, Германия); **Наталья Викторовна Морженкова**, доктор филологических наук, профессор РГГУ (Москва, Россия); **Хайке Шписс**, доктор филологических наук, Музей Гете (Дюссельдорф, Германия); **Андреас Турнсек**, доктор филологических наук, профессор Университета им. Г. Гейне (Дюссельдорф, Германия); **Сергей Матвеевич Фомин**, кандидат филологических наук, доцент НГЛУ.

Рецензенты: **Тобиас Привителли**, доктор политических наук, заместитель Посла Швейцарии в России; **Келсалл Малколм**, доктор филологических наук, заслуженный профессор Кардиффского Университета (Кардифф, Великобритания); **Фолькмар Хансен**, доктор филологических наук, профессор Университета им. Г. Гейне (Дюссельдорф, Германия); **Рафаэла Божич**, доктор филологических наук, профессор Задарского Университета (Задар, Хорватия).



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Schweizerische Botschaft in Russland
Ambassade de Suisse en Russie
Embassy of Switzerland in Russia
Посольство Швейцарии в России



УДК 821
ББК 83.3

Published by the decision of the Editorial Board of LUNN.

Swiss Notebooks. Issue 11. – Nizhny Novgorod: LUNN, 2021. – 383 p.

The issue is dedicated to the anniversary of the Swiss writer Friedrich Dürrenmatt and the 10th anniversary of the *Cultural and Educational Center of Switzerland* at LUNN. The volume contains materials of two conferences organized by LUNN in 2020-2021 academic year: *Fundamental Research of the Phenomenon of Happiness* and *Dostoevsky in the Mirror of Epochs: Poetics, Imagology, Comparative Studies*.

Editorial Board

Editors: **Dr Thomas Grob**, Doctor of Philology, Vice-Rector of Basel University (Basel, Switzerland); **Dr Svetlana Averkina**, Doctor of Philology, Professor of LUNN, *Center of German Language and Culture of Germany, Austria, Switzerland*.

Layout Editor: **Alexandra Loginova**, Junior Researcher of *Center of German language and culture of Germany, Austria, Switzerland*.

Members of Editorial Board: **Dr Svytoslav Gorodezky**, Doctor of Philology, Maxim Gorky Literature Institute (Moscow, Russia); **Dr Svetlana Koroleva**, Doctor of Philology, Professor of LUNN, *The International Research Laboratory of Basic and Applied Aspects of Cultural Identification* (Nizhny Novgorod, Russia); **Barbara Lachhein**, Honorary Professor of LUNN, *Society of German-Russian Relationship: Essen-Nizhny Novgorod* (Essen, Germany); **Dr Natalia Morzhenkova**, Doctor of Philology, Professor of Russian State University for Humanities (Moscow, Russia); **Dr Heike Spiess**, Doctor of Philology, the Cultural Department in Goethe-Museum (Düsseldorf, Germany); **Dr Andreas Turnsek**, Doctor of Philology, Professor of Heinrich-Heine-University (Düsseldorf, Germany); **Dr Sergey Fomin**, Doctor of Philology, Professor of LUNN.

Reviewers: **Dr. Tobias Privitelli**, Doctor of Politology, Deputy Ambassador of Switzerland to Russia; **Dr Kelsall Malcolm**, Doctor of Philology, Professor Emeritus of Cardiff University (Cardiff, the UK); **Dr Volkmar Hansen**, Doctor of Philology, Professor of Heinrich-Heine-University (Düsseldorf, Germany); **Dr Rafaela Božić**, Doctor of Philology, Professor of University of Zadar (Zadar, Croatia)



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Schweizerische Botschaft in Russland
Ambassade de Suisse en Russie
Embassy of Switzerland in Russia
Посольство Швейцарии в России



© LUNN, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ж. В. Никонова</i> Приветственное слово.....	12
---	----

**ЮБИЛЕЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
«ДОСТОЕВСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХ: ПОЭТИКА,
КОМПАРАТИВИСТИКА, ИМАГОЛОГИЯ»**

<i>С. Н. Аверкина</i> Санкт-Готард Достоевского: швейцарский опыт писателя	16
--	----

<i>М. А. Александрова</i> «Маленький человек» в романе Булата Окуджавы «Бедный Авросимов»: диалог с Ф. М. Достоевским	29
---	----

<i>А. С. Бабочиева</i> Человеколюбие как основной мотив романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	40
---	----

<i>И. А. Бавенкова</i> Проблема отцовства в романе «Братья Карамазовы» в свете святоотеческой антропологии.....	47
---	----

<i>Х. Бегер</i> «Великий инквизитор» Фёдора Достоевского – философия свободы в контексте культурно-исторических проблем современности.....	55
--	----

<i>Ю. П. Бень, Е. Д. Триморук</i> Набоков против Достоевского	69
---	----

<i>Г. Н. Боева</i> Образ Достоевского в рекламном дискурсе	77
--	----

<i>Н. З. Гаевская</i> Уличение юродивого как мотив	88
--	----

<i>К. Джейн</i> Достоевский глазами индийского писателя Перумбадавама Сридхарана: «Ору санкиртанам поле» («Любовь как псалом»)	96
--	----

<i>М. А. Домуховский</i> Аксиология политико-правовых взглядов Ф. М. Достоевского	104
---	-----

<i>Д. Р. Железняк</i> «Возможно ли веровать»: о «двойничестве» Ф. М. Достоевского и С. Кьеркегора	114
---	-----

<i>А. А. Калашиников</i> Рецепция творчества Ф. М. Достоевского в критической рефлексии Дж. Ч. Гарднера и его романе «Грендель»	126
<i>К. А. Каледина</i> Быть человеком – точка зрения Ф. М. Достоевского	136
<i>В. С. Картушина</i> Семантическая двойственность красного цвета в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	143
<i>М. Ю. Ковалёва</i> Рецепция творчества Достоевского в романе В. Вулф «Орландо»: инаковость и глубина женских образов	151
<i>А. Е. Коржева</i> Черты поэтики романов Ф. М. Достоевского в малой прозе Е. Замятина	160
<i>С. Б. Королёва</i> Британский модернизм в диалоге с Ф. М. Достоевским: путь к новому человеку или к новому изображению	167
<i>А. С. Костина</i> Жанровая идентичность произведения как критерий разграничения классики и беллетристики (на материале романов Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы»)	177
<i>О. М. Култышева</i> Функции фантастики в рассказах Ф. М. Достоевского	194
<i>Н. Ю. Куценко</i> Рецепция Ф. М. Достоевского в пространстве постмодернистской литературы (на примере творчества Орхана Памука)	201
<i>А. И. Лойко</i> Диалог в творчестве Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтина и Л. С. Выготского	208
<i>Т. Е. Лямина</i> Н. К. Михайловский о Ф. М. Достоевском в контексте споров о русской интеллигенции второй половины XIX – начала XX вв.	222
<i>П. Ю. Лясков, С. М. Фомин</i> Традиция Ф. М. Достоевского во французской литературе XX-XXI веков	230

<i>Ю. Е. Павельева</i> Достоевский как часть мифа о России: образ писателя в «граневском» пространстве эпохи <i>DP</i>	237
<i>Г. Пан</i> Сущность и становление поэтики Достоевского	249
<i>И. А. Приходько</i> Диалектика идеи самоубийства в произведениях Ф. М. Достоевского: философский анализ.....	253
<i>С. В. Ряполов</i> Нравственная философия Ф. М. Достоевского в интерпретации прп. Иустина (Поповича)	265
<i>А. Г. Садовников</i> Достоевский и Платонов: трагизм преимственности	278
<i>Е. В. Суровцева</i> Ф. М. Достоевский и К. П. Победоносцев: переписка.....	289
<i>Д. Д. Усенок</i> Ф. М. Достоевский как архетип писателя в концепции А. Жида	297

МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ «ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА СЧАСТЬЯ»

<i>С. Н. Аверкина, Б. Лаххайн, М. Б. Чиков</i> Счастливые сотрудники – основа для здорового управления	305
<i>Р. Божич</i> Свобода и счастье: литературная утопия и антиутопия раннего советского периода	314
<i>Е. Р. Иоанесян</i> Радость и удовольствие: духовное и телесное.....	325
<i>Е. А. Константинова</i> «Сад Земных Наслаждений» И. Босха как «текст»	336
<i>М. О. Кубарева</i> Тема счастья в романе Милана Кундеры «Невыносимая лёгкость бытия»	347

**ПУБЛИКАЦИИ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ: «ТРАДИЦИИ
БЕТХОВЕНА В РОССИИ: МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ,
ЛИТЕРАТУРА»**

<i>С. Н. Аверкина, И. В. Булдаков</i> «Слушая её, невозможно довести Революцию до конца».....	353
<i>М. А. Гриченко, И. С. Разина</i> Музыка и власть: девятая симфония в истории XX столетия.....	358
<i>П. С. Хатюшина, Н. А. Голубева</i> Бетховен и его эпоха.....	367

**ХРОНИКА: РАБОТА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА
ТВОРЧЕСТВА Г. ГЕЙНЕ (HEINE FORSCHUNGSZENTRUM)**

<i>А. Турнсек</i> Генрих Гейне: между Германией и Францией.....	375
---	-----

CONTENTS

Zh. V. Nikonova Welcoming Address	12
--	----

ANNIVERSARY OF FYODOR DOSTOEVSKY: DOSTOEVSKY IN THE MIRROR OF EPOCHS: POETICS, IMAGOLOGY, COMPARATIVE STUDIES

S. N. Averkina St. Gotthard of Dostoevsky: Swiss Experience of the Writer	16
M. A. Aleksandrova The «Small Person» in Bulat Okudzhava's novel <i>Poor Avrosimov</i> : dialogue with F. M. Dostoevsky	29
A. S. Babochieva Humanity as the Main Motive of the Novel by F. M. Dostoevsky <i>The Brothers Karamazov</i>	40
I. A. Bavenkova Paternity Problems in the Novel <i>The Brothers Karamasov</i> in the light of Saint Paternal Anthropology	47
H. Beger <i>The Grand Inquisitor</i> by Fyodor Dostoevsky – the Philosophy of Freedom in the Context of Cultural and Historical Problems of our Time	55
Yu. P. Ben, E. D. Trimoruk Nabokov vs. Dostoevsky	69
G. N. Boeva The Image of Dostoevsky in Advertising Discourse	77
N. Z. Gaevskaya The Motive of Unmasked Holy Fool as a Way to Find Out the True Face	88
K. Jain Dostoevsky through the Eyes of an Indian Writer Perumbadavama Sridharana: <i>Oru Sankeerthanam Pole (Love as a Psalm)</i>	96
M. A. Domukhovskiy Axiology of Political and Legal Views of F. M. Dostoevsky	104
D. R. Zheleznyak «Is it Possible to Believe?»: Duality of F. M. Dostoevsky and S. Kierkegaard	114

A. A. Kalashnikov The Reception of F. M. Dostoevsky's Work in J. C. Gardner's Critical Theory and Novel <i>Grendel</i>	126
K. A. Kaledina Being a Human – F. M. Dostoevsky	136
V. S. Kartushina The Semantical Duality of Red Colour in the Novel of F. M. Dostoevsky <i>The Brothers Karamazov</i>	143
M. Yu. Kovaleva Reception of F. M. Dostoevsky in V. Woolf's Novel <i>Orlando</i> : Profound Otherness of Female Images	151
A. E. Korzheva Traits of Poetics of F. M. Dostoevsky's Novels in Minor Prose of Ye. Zamyatin	160
S. B. Koroleva British Modernism in a Dialogue with F. M. Dostoevsky: A Way to a New Man or a New Way of Depicting a Man?	167
A. S. Kostina Genre Identity of the Work as a Criterion for Bounding Classics and Belletrics (by the Material of the Novels by F. M. Dostoevsky <i>The Brothers Karamazov</i> and D. N. Mamin-Sibiryak <i>Privalov's Millions</i>)	177
O. M. Kultysheva Functions of fiction in the stories of F. M. Dostoevsky	194
N. Yu. Kutsenko Reception of F. M. Dostoevsky in the Space of Postmodern Literature (on the Example of the Work of Orhan Pamuk)	201
A. I. Loiko Dialogue in the Works of F. M. Dostoevsky, M. M. Bakhtin and L. S. Vygotsky	208
T. E. Liamina N. K. Mikhailovsky about F. M. Dostoevsky in the Context of Disputes about the Russian Intelligentsia of the Second Half XIX – Early XX Centuries	222
P. Yu. Lyaskov, S. M. Fomin The Tradition of F. M. Dostoevsky in French Literature in the XX-XXI Centuries	230
Yu. E Pavelieva Dostoevsky as Part of the Myth about Russia: the Image of the Writer in the Magazine <i>Grani</i> of the DP Era	237

<i>G. Pan</i> The Essence and Formation of Dostoevsky's Poetics	249
<i>I. A. Prikhodko</i> Dialectics of the Idea of Suicide in the Works of F. M. Dostoevsky: a Philosophical Analysis	253
<i>S. V Riapolov</i> The Moral Philosophy of F. M. Dostoevsky in the Interpretation of St. Justin (Popović).....	265
<i>A. G. Sadovnikov</i> Dostoevsky and Platonov: Tragedy of Succession	278
<i>E. V. Surovtseva</i> F. M. Dostoevsky and K. P. Pobedonostsev: Correspondence	289
<i>D. D. Usenok</i> F. M. Dostoevsky as the Archetype of the Writer in the Concept of A. Gide.....	297

THE PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE *FUNDAMENTAL RESEARCH OF THE PHENOMENON OF HAPPINESS*

<i>C. N. Averkina, B. Lachhein, M. B. Chikov</i> Happy Employees as the Foundation for Healthy Management	305
<i>R. Božić</i> Freedom and Happiness: Literary Utopia and Dystopia of the Early Soviet Period	314
<i>E. R. Ioanesian</i> Joy and Pleasure: Spiritual and Physical	325
<i>E. A. Konstantinova</i> <i>The Garden of Earthly Delights</i> by H. Bosch as a «Text»	336
<i>M. O. Kubareva</i> Theme of Happiness in the Novel <i>The Unbearable Lightness of Being</i> by Milan Kundera	347

PUBLICATIONS *BEETHOVEN'S TRADITIONS IN RUSSIA: MUSIC, PAINTING, LITERATURE*

<i>S. N. Averkina, I. V. Buldakov</i> «Listening to it, it is Impossible to Bring the Revolution to an End»	353
--	-----

<i>M. A. Grichenko, I. S. Razina</i> Music and Power: the Ninth Symphony in the History of the 20th Century	358
<i>P. S. Khatyushina, N. A. Golubeva</i> Beeethoven and His Epoch.....	367

**CHRONICLE: HEINRICH HEINE RESEARCH CENTER
(HEINE FORSCHUNGSZENTRUM)**

<i>A. Turnsek</i> Heinrich Heine between Germany and France	375
---	-----

Ректор НГЛУ

Жанна Викторовна Никонова



ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Дорогие читатели!

Новый выпуск «Швейцарских тетрадей» посвящён десятилетнему юбилею «Культурно-информационного центра Швейцарии» в НГЛУ. За это время было проведено огромное количество мероприятий, фестивальных программ, проектов, охватывающих разные области культуры и этапы исторического развития страны.

Вместе с тем, «Швейцарские тетради», подобно самой Швейцарии, стали точкой пересечения множества «интеллектуальных сюжетов». Практически все крупные писатели Германии, Франции, России побывали в этой стране и писали об её необычной судьбе. Швейцария – место эмиграции, пристанище для путешественников, тихая гавань для уединения и размышлений и, вместе с тем, центр европейской культурной мысли.

Одним из самых значимых событий этого года стали торжества, связанные со столетием Фридриха Дюрренматта (Конольфинген, 1921 – Невшатель, 1990) и 110-летием Макса

Фриша. Дни культуры Швейцарии, прошедшие в Нижнем Новгороде с 25 по 27 марта, были посвящены творчеству автора «Аварии» и «Физиков».

Русскоязычной аудитории Фридрих Дюрренматт знаком ещё с 70-х гг., когда в журнале «Иностранная литература» стали появляться первые публикации этого многостороннего гения - драматурга, художника, мыслителя, оригинального критика, создателя целого направления в европейской криминальной прозе. Слава его выходит далеко за пределы Швейцарии. Экранизация его драмы «Визит старой дамы» режиссёра М. Казакова, точно изобразившая абсурд дежурного догматизма и мещанского мировоззрения «порядочных обывателей», вызвала бурную реакцию, в том числе и мэтров советского кинематографа (по признанию Э. Рязанова, его «Гараж» навеян критической мыслью Дюрренматта).

Программа «Дней культуры Швейцарии» состояла в этом году из академических и просветительских мероприятий: лекции заместителя Посла Швейцарии в РФ д.полит.н. Тобиаса Привителли «Культура и нация – швейцарский опыт», мастер-класса по переводу произведений Франца Холера, прошедшего в НГЛУ под руководством проф. Зоркой М. В. (Литинститут, Москва). В театральном училище им. Е. Евстигнеева прошло обсуждение радиопьесы Фр. Дюрренматта «Ночной разговор с палачом» (режиссёр Яков Сивченко). В «Информационном центре по атомной энергии» зрители посмотрели и обсудили снятую в Сенегале швейцарско-французскую картину по мотивам пьесы «Визит старой дамы», документальный фильм вдовы писателя Шарлотты Керр «Портрет планеты», рассказывающий о взглядах Фридриха Дюрренматта на проблемы творчества, взаимодействия людей, дискурсов, государств и об удивительном музее писателя – Центре Дюрренматта в Невшателе.

Во время встреч в рамках «Дней культуры Швейцарии» наши коллеги из Посольства сообщили, что Центр в Невшателе совместно со Швейцарским литературным архивом (это структурные подразделения Швейцарской национальной

библиотеки) готовит в этом году выставки, образовательные мероприятия, а также новые публикации к столетию писателя. Годом ранее в преддверии юбилея, с 4 июля по 25 октября 2020 года в замке Шпиц в Швейцарии состоялась выставка, посвящённая менее известной стороне творчества Дюрренматта – его графике и живописи. Посольство Швейцарии планирует знакомство с ней российской публики, с большой вероятностью и жителей Нижнего Новгорода.

2021 год проходит также под знаком Фёдора Михайловича Достоевского. Материалы, посвящённые его творчеству, рецепции произведений писателя, в том числе и в Швейцарии, также будут представлены в этом сборнике. Здесь же опубликованы доклады, рассказывающие о работе научного «Центра немецкого языка и культуры Германии, Австрии, Швейцарии», сделанные в рамках международной конференции «Фундаментальные исследования феномена счастье» и заседаний «Центра исследований творчества Генриха Гейне».



О Максе Фрише и Фридрихе Дюрренматте руководитель отдела культуры Посольства Швейцарии в Москве Елена Наумова

В 2021 году исполняется 110 лет со дня рождения и 30 лет со дня смерти Макса Фриша. Он родился 15 мая 1910 года в

Цюрихе, а ушёл из жизни там же, 4 апреля 1991 года. Наследие Макса Фриша хранится в Высшей технической школе Цюриха – университете, где учился писатель, получив диплом архитектора. К юбилейным датам Архив Макса Фриша подготовил специальную экскурсию, посвящённую непростой дружбе Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта, оказавшей существенное влияние на взгляды и творчество обоих.

За последние десятилетия в российских издательствах вышло около 180 наименований книг швейцарских авторов, на русский язык были переведены произведения более восьмидесяти писателей. Но по количеству переизданий и экранизаций на русском языке ни один из них не может соперничать с Фридрихом Дюрренматтом и Максом Фришем. Впервые появившись на русском языке ещё в советское время, во второй половине шестидесятых годов, книги двух классиков швейцарской литературы в России выходят в свет каждый год. Это значит, что в России у них есть читатель, а у нас есть причина вместе отметить две памятные даты.

Оба писателя неоднократно бывали в Советском Союзе и писали о нём, а в феврале 1987 были приглашены на организованный по инициативе Михаила Горбачёва международный форум деятелей культуры «За безъядерный мир, за выживание человечества».

Выходящая далеко за пределы национальных границ неизменная популярность Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта, наверное, объясняется в значительной степени тем, что оба писателя отстаивали право человека быть тем, кем он хочет быть; необходимость и право мыслить альтернативно, самому выбирать свою роль, не оставляя этот выбор режиссёру, кем бы он ни был – обществом, архаичным или цифровым; государством, тоталитарным или демократическим; рынком, местным или мировым; или просто старой дамой, неожиданно вернувшейся в ваш город.

**ЮБИЛЕЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
«ДОСТОЕВСКИЙ В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХ: ПОЭТИКА,
КОМПАРАТИВИСТИКА, ИМАГОЛОГИЯ»**

УДК 821.161.1

**САНКТ-ГОТАРД ДОСТОЕВСКОГО: ШВЕЙЦАРСКИЙ ОПЫТ
ПИСАТЕЛЯ**

С. Н. Аверкина
**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Статья посвящена поэтологическому анализу романов Ф. М. Достоевского, написанных в период пребывания в Швейцарии (1867-1868) и связанных с этим сложным для писателя опытом. Делается предположение, что образы князя Мышкина и Николая Ставрогина могут быть рассмотрены как глубоко связанные и выстроенные с учётом «швейцарской духовной перспективы»: философии Ж.-Ж. Руссо, образа Вильгельма Телля, идей социалистов первой и второй волны (от Герцена до Нечаева). Можно предположить, что Швейцария стала для писателя испытанием, духовным Санкт-Готтардом, повлиявшим на автора «Бесов» не менее, чем годы сибирской каторги. Образ самой Швейцарии остаётся для Достоевского амбивалентным – как место поиска рая и как доказательство невозможности его рукотворного создания.

Ключевые слова: биографический материал, кризис, метафизическая карта писателя, мотив поиска рая.

St. Gotthard of Dostoevsky: Swiss Experience of the Writer
S. N. Averkina
Nizhny Novgorod Linguistics University

The article is devoted to the poetological analysis of F. M. Dostoevsky's novels written during his stay in Switzerland (1867-1868) and related to this difficult experience for the writer. It is suggested that the images of Prince Myshkin and Nikolai Stavrogin can be considered as deeply connected and built taking into account the «Swiss spiritual perspective»: the philosophy of J.-J. Rousseau, the image of Wilhelm Tell, the ideas of the socialists of the first and second waves (from Herzen to Nechayev). It can be assumed that Switzerland became a test for the writer, a spiritual St. Gotthard, which influenced the author of *Demons* no less than the years of Siberian penal servitude. The image of Switzerland itself remains ambivalent for Dostoevsky – as a place of search for paradise and as proof of the impossibility of its man-made creation.

Keywords: biographical material, crisis, metaphysical map of the writer, motive of the search for paradise.

Каждый город, каждая страна в произведениях Фёдора Михайловича Достоевского наделены глубоким смыслом и являются составной частью того мира, который воссоздается *«реализмом в высшем смысле»*: Москва, Санкт-Петербург, Россия, Америка, Китай, Япония – это все у Достоевского не просто географические понятия, но смыслы, – утверждает в своих работах К. А. Степаняна (автора диссертации *«Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского»*) [10]. Швейцария *«являет собой одно из глубочайших, основных понятий на метафизической карте мира Достоевского»* [9, с. 15].

Письма Фёдора Михайловича 60-х гг. полны упоминаний Женевы, Вёве и Базеля. В художественных текстах упоминаются также кантон Ури, и, скорее, Швейцария в целом. Здесь он искал личного успокоения и семейной идиллии, здесь родился и умер его первый ребёнок, здесь, на чужбине, особенно отчаянно разгорелась его страсть игрока. Швейцария Достоевского – это место, наиболее волнующее душу и разум мыслями о земном рае и возможностях его достижения, и одновременно символ многовекового заблуждения людей, самостоятельно решивших, что они добры и свободны настолько, чтобы построить этот рай – для себя или для многих [12].

«Швейцарскими романами» Достоевского традиционно считаются «Идиот» и «Бесы». «Швейцария породила одновременно и князя Мышкина, и общество бесноватых», утверждает Т. А. Касаткина в статье «Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»» [3, с. 78]. И продолжает:

«„Бесы“ – роман, выросший из „Идиота“ как из художественного черновика: образы и идеи кочуют из одного романа в другой <...>. В замыслах Достоевского Мышкин и Ставрогин во многом похожи <...>. Однако знак тождества между ними (оба – лжепророки) ставить не следует» [3, с. 72].

Этот тезис и станет основным для обсуждения в докладе. Переход от «Идиота» к «Бесам» – своего рода Сан-Готард, сложно проходимый перевал, какими испещрены швейцарские Альпы, напоминающие об архаической древности гельветов и о вековом опыте людей, населявших это пространство.

В романах Достоевского идейно-художественная функция образа Швейцарии всё-таки различна. Общее в том, что образ Швейцарии в художественном сознании Достоевского связан с «новыми точками отсчёта в жизни его героев». Князь Мышкин пробуждается здесь к осознанному существованию, а в финале, хотелось бы настаивать на этом, сохраняет потенциальную энергию для мистического возрождения. А Ставрогин теряется где-то в призрачной неопределённости неизвестного читателю кантона Ури, гражданином которого он становится.

Некоторые исследователи относят к «швейцарским текстам» также «Подростка», недописанный роман «Атеизм», о замысле которого известно в основном по письмам Достоевского к поэту А. Н. Майкову и племяннице С. А. Ивановой 1868-1869-х гг., и наброски к «Житию великого грешника» [12].

Пребывание писателя в Швейцарии можно назвать столь же переломным этапом, как пребывание на каторге. Из «личного ада» омской ссылки выросли «Записки из мёртвого дома». Из трагедии, потрясшей семью Достоевских в Швейцарии – «Идиот» и «Бесы».

Биографическое расследование швейцарской жизни Достоевского провести несложно. Почти все женевские адреса названы в письмах писателя брату, Майкову и Николаю Страхову и содержат, кроме просьб о деньгах, подробные отчёты о скромном быте писателя и нравах местных жителей.

Первый раз в Женеве Достоевский был со Страховым проездом в 1862 году. Второй, тоже проездом в Италию в 1863 с Апполиной Сусловой. Обстоятельства поездки самые неприятные: безденежье, журнал – детище Достоевских закрывается, дома остаётся больная жена Мария Дмитриевна Исаева. Суслова ждёт писателя в Париже, а он едет через казино в Визбане... За это время Апполинария влюбляется в молодого испанца, встреча, драма, но Апполинария соглашается продолжить поездку с Достоевским в Италию. Однако по дороге Достоевский проигрывает в рулетку в Баден-Бадене почти все деньги – 3500 рублей. Итог – «Игрок» и «Записки из Подполья» [12].

Позже Достоевский приезжает в Женеву в 1867 году с женой. Достоевскому 47, стенографистке, доброму ангелу писателя Анне

Ситниковой – 20. Из первых писем Майкову - Достоевский восторженно: *«и во сне не увидите ничего подобного»* [2, Т. 28, с. 78]. Да и адрес выбранных меблированных комнат примечателен: угол улицы *rue Guillaume Tell – rue Berthelier 1*, *«две комнаты с видом на Рону, мост и островок Ж-Ж. Руссо»*. Хозяйки понравились. Вильгельм Телль и Руссо тоже имена для писателя не случайные.

Вильгельм Телль – не просто герой из легенды. Для Достоевского это народный правдоискатель, Робин Гуд и защитник человечества. Может быть, для писателя значимо были и некоторое сходство Мышкина с Теллем, которого в любимой Фёдором Михайловичем одноименной драме Фр. Шиллера, солдаты называют *«спаситель всех»*; и даже однажды обращаются к нему, почти как к Христу: *«Спасай теперь себя ... спаситель всех!»*. Тема свободного и прекрасного Вильгельма Телля иронически промелькнёт позже в рассказе Ивана Карамазова о Ришаре, которого швейцарские горные пастухи держали у себя, *«как вещь»* [14, с. 218], употребляя в работу, и не считали необходимым даже кормить его.

Кроме того, действие драмы Шиллера *«Вильгельм Телль»* происходит в кантоне Ури *«Ури! Это – край свободы. Свободы, завоёванной самим людьми с оружием в руках!»* – так провозглашается в драме немецкого классика. Но вовсе не так обстоит дело у Достоевского. Ставрогин теряет своё имя и окончательно становится *«гражданином кантона Ури»* лишь в финале романа, в момент своего наибольшего отпадения от Бога и попадания в рабство злу.

Руссо, в отличие от В. Теля, – постоянный оппонент Достоевского. Писатель на протяжении всей жизни вёл с ним *«постоянную полемику о природе добра и зла и значении исповеди, о церкви, государстве, образовании»* [5, с. 45]. И действительно, упоминание имени Руссо, его идей и произведений у Достоевского начинается с *«Двойника»*, где *«показано, в скрытой полемике с руссоизмом, как недобра может быть человеческая природа, и заканчивается Пушкинской речью»* [5]. Но особенно обострило внимание Достоевского к Руссо пребывание на родине знаменитого философа. Точкой расхождения является тезис, о котором подробно рассуждает Ю. Лотман:

«Человек рождается счастливым, свободным и добрым – утверждал Руссо».

«Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает своё счастье, и всегда страданием» [12, с. 155]

– запись в черновиках к «Преступлению и наказанию» Достоевского.

С другой стороны, нельзя забывать, что Руссо – радетель за равенство и утопическое стремление в природной простоте [3]. Е. С. Савенкова замечает:

«Возможно, сознательно автор вкладывает в уста одного из героев „Идиота“ сельчанина Келлера (однофамильца крупнейшего швейцарского литератора середины XIX века Г. Келлера) следующую фразу, характеризующую Мышкина: „О, князь, до какой степени вы ещё, так сказать, по-швейцарски понимаете человека“. Для Келлера швейцарский взгляд на человека предполагает наивную руссоистскую веру в изначальную доброту людей, идиллическое мировоззрение, то есть незнание реальной жизни, ибо чуть раньше в том же диалоге он произносит сходную фразу: „О, князь, как Вы ещё светло и невинно, даже, можно сказать, пастушески смотрите на жизнь!“»

Таким Мышкин является в Петербург, словно Христос, въезжая на «новом осле» – на поезде, в вагоне второго класса.

Из разговора Рогожина и Мышкина:

«– Зябко?

– Очень, – ответил сосед с чрезвычайною готовностью, – и, заметьте, это ещё оттепель. Что ж, если бы мороз? Я даже не думал, что у нас так холодно. Отвык.

– Из-за границы, что ль?

– Да, из Швейцарии.

– Фью! Эх ведь вас! <...>.

Завязался разговор. Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще отвечать на все вопросы своего черномазого соседа была удивительная... Слушая его, черномазый несколько раз усмехался; особенно засмеялся он, когда на вопрос: „Что же, вылечили?“ – белокурый отвечал, что „нет, не вылечили“.

– Хе! Денег что, должно быть, даром переплатили, а мы-то им здесь верим, – язвительно заметил черномазый.
– Истинная правда! – ввязался в разговор один сидевший рядом...
– О, как вы в моем случае ошибаетесь, – подхватил швейцарский пациент тихим и примиряющим голосом, – конечно, я спорить не могу, потому что всего не знаю, но мой доктор мне из своих последних ещё на дорогу сюда дал да два почти года там на свой счёт содержал» [2, Т. 9, с. 12].

Здесь Швейцария предстаёт пространством, в котором творятся чудеса. Из рассказа Мышкина на обеде у Епанчиных о его пребывании за границей узнаем, также, что даже начало сознательной жизни героя (после болезненного неосознаваемого детства) совпадает с приездом в Базель, а именно – с криком осла. Этот момент в биографии Мышкина рассматривают как фатальный, исходя из символики евангельских текстов и Золотого осла Апулея.

Осел здесь может пониматься двояко. Т. А. Касаткина подчёркивает: в европейской традиции он есть *«символ плотского человека, низшей человеческой природы, а в романе Достоевского это символ самостийного человека, индивидуалиста»* [3, с. 68]. Европейская реальность воспринимается Мышкиным вдруг телесно, что готовит возможность для новой гибели героя в финале романа. Однако, указанная сцена имеет не только символический, но и буквальный смысл. Это новый этап духовной биографии героя. Крик осла был воспринят Мышкиным как что-то родное среди чужой страны [7]. После шутки сестёр о том, что сам он тоже есть в своём роде осел (простак, шут из средневековых шествий, юродивый), князь возражает уверенно: это – *«преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешёвое, выносливое... добрый и полезный человек»* [3, с. 69]. Даже если предположить, что осел воплощает в романе плотское начало, телесность – это телесность одухотворённая, разумная [8].

Однако слова, сказанные в общем-то комическим персонажем, Келлером, лишь подчёркивают авторскую позицию: в швейцарской деревушке Мышкин учится и учит других людей истинному гуманизму. От простоты к страданию, состраданию (история с девушкой Марией и детьми), познанию. Отрицая правила протестантского мира, он не клеймит Марию. Сам

Мышкин в беседе с Епанчинными признается, что ради сострадания даже грешит перед правдой.

«Я обманывал детей: я не разуверил их, что я вовсе не люблю Мари, то есть, не влюблён в неё, что мне её только очень жаль было» [2, Т. 9, с. 37].

Некоторые исследователи полагают, что проступок Льва Николаевича, его (невинная) ложь, гораздо тяжелее, чем кажется на первый взгляд, и не только по отношению к детям: *Мышкин обманывает Мари* [10] Она забывает перед смертью о своём прегрешении, якобы полностью оправданная князем (*«она умерла почти счастливо, забыла свою чёрную беду»*) [2, Т. 9, с. 37]. Однако Мари вовсе не становится для детей идолом, Богоматерью. Могилку умершей девушки (почитают) в значении ухаживают за ней. А Мышкин фактически преподает детям урок милосердия, подобно Алёше Карамазову, который обращается к гимназистам на могиле Илюши Снегирёва в романе Достоевского «Братья Карамазовы». Путь Идиота здесь в известном смысле антирусоистский. И сам Достоевский переживает нечто подобное.

Вернёмся, однако, к будням писателя в Швейцарии, в Женеве накануне рождения Сонечки. В сентябре Достоевский много работал, днём – обед в ресторанчике, на *rue du Mont-Blanc*, потом прогулка, чтение газет, обязательное изучение одного из авторов, без пестроты. В Женеве Анна Григорьевна читала последовательно Бальзака и Жорж Санд, вечером Достоевский диктовал из «Идиота» и писал ночью... *«Жизнь после всех треволнений показалась нам вначале очень приятной»*, – Достоевский Майкову [12, с.138].

Но очень скоро в письма Достоевского стали звучать резко-отрицательные отзывы о местной действительности и окружавших его людях, о климате. Не даром ещё Гоголь замечал:

«Ветры здесь грознее петербургских. Совершенный Тобольск» [12, с. 17].

Если Мышкин после того, как *«частые припадки его болезни сделали из него почти совсем идиота»* [12, с. 25], в Швейцарии вылечился от своей болезни, то с Достоевским дело обстояло иначе:

«<...> следовавшие один за другим тяжелейшие припадки падучей, сочетавшие в себе некий прорыв к свету и духовным высям с последующим мрачным торжеством „материи“, повреждённой человеческой природы, а далее – тоской и беспокойством, привели к тому, что я стал бояться сойти с ума или впасть в идиотизм» [12, с. 358].

Из письма Майкову:

«Это ужас, а не город! Это Кайена. Ветры и вихри по целым дням, а в обыкновенные дни самые внезапные перемены погоды. Это-то... эпилептику! И как здесь грустно, как здесь мрачно. И какие здесь самолюбивые хвастунишки. Ведь это черта особенной глупости быть так всем довольным. Всё здесь гадко, гнило, все здесь дорого. Столько буянов и крикливых пьяниц даже в Лондоне нет. И всё у них, каждая тумба своя, – изящна и величественна» [12, с. 338].

И далее уже совсем некрасиво:

*«О, если бы вы знали, как глупо, тупо и ничтожно и дико это племя! Мало проехать, путешествуя. Нет, поживите-ка!... Буржуазная жизнь в этой подлой республике развита до *pas plus ultra*. В управлении и во всей Швейцарии – грызня непрерывная, пауперизм, страшная посредственность во всем; Нравы дикие: о, если бы вы знали, что они считают хорошим и что дурным» [12, с. 17].*

Похожий отзыв у Герцена:

«Рейн – естественная граница, ничего не отделяющая, но разделяющая на две части Базель, что не мешает несколько невыразимой скуке обеих сторон. Тройная скука налегла здесь на всё: немецкая, купеческая и швейцарская. Ничего нет удивительного, что единственное художественное произведение, выдуманное в Базеле, представляет пляску умерших со смертью, кроме мёртвых здесь никто не веселится» [12, с. 17].

Уже в письме от 15 сентября Достоевский жёстко резюмирует: *«Надобно выехать»*. Но не хватает денег».

18 сентября: заложил обручальные кольца. В октябрь 1867 г., наконец, получив деньги, Достоевский проигрывает всё в Саксон-ле-Бен. Возвращается без пальто. Анна закладывает платья. Михаил Катков снова присылает гонорар от «Русского Вестника» и

ещё два раза после, всё повторяется. (В ноябре Анна сама предлагала хандрившему Достоевскому съездить на пару дней в *Saxon*. Денег не выиграл, но написал несколько глав «Игрока», а ноябре закончил первую часть «Идиота», но в письме 4 декабря Достоевский сообщает Майкову, что бросил всё и начал роман заново. Огарев одалживает по 10 франков. Более общаться не с кем. С Герценом, живущем также в Женеве, обходят друг друга.

Декабрь 1867 – смена квартиры перед рождением ребенка. 22 февраля (5 марта) начались роды Анна, приступ падучей у Фёдора Михайловича. Из воспоминаний Анны Григорьевны:

«– Что с тобой, Анечка?

– Кажется началось, я очень страдаю! – ответила я.

– Как мне тебя жалко, дорогая моя! – самым жалостливым голосом проговорил мой муж, и вдруг голова его склонилась на подушку, и он мгновенно уснул. Меня страшно растрогала его искренняя нежность, а вместе и полнейшая беспомощность» [12, с. 49].

Достоевские не могли дозваться акушерку. Она играла в лото. После угрозы выбить окна, – вспоминает уже Достоевский, – повторила недовольно несколько раз: «*Oh, ces rises, ces russes!*» [12, с. 49].

После ужасной зимы 16 мая девочку крестят, 24 мая Соня умирает. В 1874 г Достоевский проездом в Германию на воды в Бад-Эмс побывал здесь ещё раз. В 1979 году поставили новую плиту.

Семья переезжает в Веве. Из воспоминаний Анны Григорьевны: Фёдор «винил в смерти Сонечки и дурной климат Женевы, и самонадеянность доктора, и неумелость няньки и пр. Самих швейцарцев Фёдор Михайлович и всегда недолюбливал, но чёрствость и бессердечие, вызванное многими из них в минуты нашего тяжелого горя, ещё увеличили эту неприязнь. Как пример бессердечия приведу, что наши соседи, зная о нашей утрате, тем не менее прислали просить, чтоб я громко не плакала, так как это действует им на нервы...» [12, 51].

Муки и сомнения преследуют писателя. В романе «Идиот» мелькает образ, который он вынашивает в месяцы швейцарской каторги: «Мертвый Христос».

23 августа 1867 г. проездом в Женеву Достоевские остановились в Базеле и пошли в музей, посмотреть картину кисти Ганца Гольбейна, изображавшую Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого с креста и предавшегося тлению. Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид его ужасен. Картина произвела на Фёдора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед нею пораженный. Анна Григорьевна вспоминала, что Достоевский выглядел так, как это бывало перед припадком эпилепсии. Однако его не случилось.

В романе «Идиот» копия этого полотна расположена в квартире Рогожина. В примечаниях к роману Анна Григорьевна снова приводит это воспоминание и слова Достоевского *«от такой картины вера может пропасть»* [12, с. 290].

И Мышкин также замечает Рогожину, который говорит, что любит смотреть на эту картину:

«На эту картину» – вскричал вдруг князь, под впечатлением внезапной мысли. – На эту картину! Да от этой картины у иного ещё вера может пропасть».

Представляется, что героем, выросшим из этой мысли, становится Николай Ставрогин.

Кроме сложной философской природы этого образа нельзя не упомянуть события, свидетелями которых стал писатель в 1867 г. в Женеве, где состоялся судьбоносный для истории Европы и России Конгресс мира. На его открытие приехал Джузеппе Гарибальди. Здесь собралось старое поколение, сочувствующее Герцену. Но основным героем съезда стал Сергей Геннадьевич Нечаев.

Огарёв достал Федору Михайловичу приглашение на заседание. О тех событиях философ Григорий Николаевич Вырубов вспоминает, что Достоевский не слышал самого Нечаева, лишь других ораторов, выступавших на третьем заседании. Достоевский пришёл в бешенство и с проклятиями покинул зал. Из письма самого Достоевского Майкову:

«Я в жизнь мою не видывал и не слыхивал подобной бесовщины, но и не предполагал, чтобы люди были способны на такие глупости. Всё было глупо: и то, как собрались, и то, как дело повели, и как

разрешили. (Знал точно) ...первое слово у них... будет: драка... Это было четыре дня крику и ругательств» [12, с.65].

Из письма Соне Ивановой:

«Гарибальди скоро уехал, но что эти господа, – которых первый раз видел не в книгах, а наяву, – социалисты и революционеры, вали с трибуны перед 5000 слушателей, то невыразимо! Никакое описание не передаст этого. Комичность, слабость, бестолковщина, несогласие, противоречие себе – это вообразить нельзя! И эта дрянь волнует несчастный люд работников! Это грустно. Начали с того, что для достижения мира на земле нужно истребить христианскую веру. Большие государства уничтожить и поделатъ маленькие; все капиталы прочь, чтоб всё было общее по приказу и проч. Всё без малейшего доказательства, всё это заучено ещё 20 лет назад наизусть да так и осталось. И главное огонь и меч – и после того, как всё истребится, тогда, по их мнению, и будет мир» [12, с. 65].

История молодого поколения романе «Бесы» – история людей, отвергнувших разумом веру. Это и есть определение бесовского, представленного Достоевским во многих богоборческих и богоотступнических образах. Иван Карамазов, Ставрогин, Николай и крайняя форма – Петр Верховенский. Достоевский считал, что чистый разум и воля не способны исправить ни отдельного человека, ни людское сообщество. А воля сама по себе, лишенная идеала и цели, тоже ведёт лишь к смерти.

И, если для Мышкина Швейцария становится духовной тюрьмой, а в контексте болезни героя – тюрьма может быть истолкована как место защиты, некий иллюзорный покой, забвение. Нарушая затворничество, он возвращается в мрак болезни, снова отправляется в Швейцарию. Для Николая Ставрогина же Швейцария – тюрьма неверия и пустоты, банька с пауками, как у Свидригайлова. А, может быть следует рассматривать обоих героев как отторгнутых и от земли, и от неба, (они, словно, висят в швейцарских горах – вне земного мира, но в пределах земного окоёма).

Швейцарский опыт Достоевского остался горьким. Свой Сан-Готард он не преодолел. В ночных кошмарах он вспоминал тихое и ухоженное женеvское кладбище и жестокий коварный ветер,

неожиданно проносящийся на почти идеалистическом фоне Женевского озера и унёсшим часть его души.

Библиография:

1. Бочаров С. Л. О бессмысленная вечность! // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сб. статей под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 132-140.
2. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 30-и т. Л., 1973-1985.
3. Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сб. статей под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 60-99.
4. Меерсон О. Христос или Князь-Христос? Свидетельство генерала Иволгина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сб. статей под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2001. С. 42-59.
5. Назиров Р. Л. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982.
6. Померанц Г. С. Открытость бездне. М., 1990.
7. Попова И. Ю. Другая вера как социальное безумие частного человека. «Крик осла» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // История русской литературы. №1, 2007.
8. Попова И. Ю. Психические отклонения как источник литературного творчества // Семиотика безумия / Сост. Нора Букс. Центр славянских исследований, Париж, 2005.
9. Савенкова Е. С. «Швейцарские мотивы» в романе Ф. М. Достоевского (к проблеме современной интерпретации образа князя Мышкина). Вестник ННГУ. 2006. С. 155-158.
10. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

11. *Степанн К. А.* Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот». С. 53-62.
12. *Шишкин М.* Русская Швейцария. М., 2012.

УДК 821.161.1

**«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В РОМАНЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ
«БЕДНЫЙ АВРОСИМОВ»:
ДИАЛОГ С Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ**

М. А. Александрова
**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

В статье рассмотрена актуализация понятия «маленький человек» в культуре XX века. Прослежена литературная традиция «маленького» персонажа в исторической прозе Б. Окуджавы. Интерпретировано заглавие первого романа Окуджавы, установлена связь главного действующего лица с персонажами повести Ф. М. Достоевского «Слабое сердце». Освещено своеобразие творческой позиции современного писателя в диалоге с великим предшественником.

Ключевые слова: Окуджавы, Достоевский, «маленький человек», контекст, традиция, диалог, исторический роман.

**The «Small Person» in Bulat Okudzhava's novel *Poor Avrosimov*:
A Dialogue with F. M. Dostoevsky
M. A. Aleksandrova
Nizhny Novgorod Linguistics University**

The article considers the relevance of the concept of the «small person» in the culture of the 20th century, literary tradition of the «small» character in Okudzhava's historical prose. We interpret the title of Okudzhava's first novel, trace the connection of its central character with the characters of Dostoevsky's story *Weak Heart*, reveal the originality of the creative position of a modern writer in a dialogue with a great predecessor.

Key words: Okudzhava, Dostoevsky, «small person», context, tradition, dialogue, historical novel.

Понятие «маленький человек», имеющее богатую литературную историю, для Окуджавы было прежде всего современным. Ещё в середине 1950-х годов Л. Я. Гинзбург констатировала, что мировое искусство XX века отвело центральное место «*страдательному, маленькому человеку, просто человеку*», и функция этого образа изменилась по сравнению с творчеством родоначальников традиции: «маленький человек» стал «*выразителем всех – больших и малых, глупых и умных, умудрённых и малограмотных*»; именно в нём «*поколение узнаёт свои страдания. Это – всеобщность нищеты и бездомности, всегдашней*

смертной угрозы и полицейского запрета, хлеба насущного и любви, отчаянно цепкой и всему противостоящей» [1, с. 285]. Галерея «маленьких людей» Окуджавы в лирике начинается с «московского муравья» и Ваньки Морозова, в прозе – с «лирического героя» фронтовой повести «Будь здоров, школяр». И в дальнейшем, когда писатель будет осваивать темы прошлого, его «маленькие люди» останутся персонажами автопсихологическими. Г. С. Померанц в статье на годовщину смерти Окуджавы подчеркнул единое для читателя и художника самоощущение, которое можно определить (пользуясь терминологией Л. Я. Гинзбург) как историческую эмоцию:

«Все мы – маленькие люди рядом с танками. Все мы не способны шагать в ногу с межконтинентальными ракетами» [9, с. 24].

Замечательную чуткость к художественной антропологии Окуджавы проявила Екатерина Еланская, когда в конце 1970-х поставила спектакль по «Бедным людям» Достоевского с окуджавскими песнями. Поэт удивился такому решению, но признал, что *«всё логично у них получилось»* [8, с. 145].

При обсуждении проблем современной исторической прозы Окуджаву спросили: *«Чем вам помогает прежняя литература, чем, может быть, мешает?»* Он ответил парафразом легендарного изречения: *«Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя»* – и тем самым перевёл проблему на другой уровень: *«„Прежняя“ литература – это тоже мой опыт. Она существует во мне, и я выхожу из неё»* [5, с. 134]. Метафора выхода – образ преемственности и творческой самостоятельности. Эти принципы определяют диалог с великими предшественниками в первом историческом романе Окуджавы – «Бедный Авросимов» (1969).

Эпитет «бедный», вынесенный в название книги, отсылает к пушкинскому «бедному Евгению» и традиции «петербургской повести», к роману «Бедные люди» и всему художественному миру Достоевского, где это слово обрело особый вес, обнаружило смысловые «бездны» [4, с. 48]. В то же время многозначность слова, определяющего статус Авросимова, воскрешает сентименталистские формулы: «Бедная Лиза», «Страдания молодого Вертера» (в предисловии к роману Гёте главный герой именуется «бедным Вертером», а в романе Окуджавы первое

появление героя сопровождается формулой «молодой Авросимов»). Всё это настраивает читателя на иронически-рефлексивный лад. Накопление значимых деталей происходит словно бы по законам литературной игры «на узнавание»:

«Явившись в Комитет значительно раньше положенного времени, он намеревался в тишине и одиночестве тщательно подготовиться к работе, но высокие чины незамедлительно пожаловали следом, словно не решились оставить молодого Авросимова наедине с собою. <...> Авросимов встретил их стоя, вытянув руки по швам и вперив глаза в их лица, хотя ничего перед собою не видел, а только какое-то шевеление, мелькание и лёгкую суету; и лишь когда все уселись на свои стулья с высокими спинками, зрение его слегка прояснилось и он смог как бы в тумане различить наконец отдельных представителей этого ослепительного воинства» [6, с. 29];

«Авросимов был доволен собой, скача пером по бумаге и ощущая себя приобщённым к важному делу, хотя в темечке всё что-то ныло едва-едва, словно бы кто стоял сзади молча» [6, с. 35];

«В голове Авросимова всё уже перепуталось в достаточной мере, так что он, едва Комитет закончил деятельность, вылетел вон, хотя это говорится для красного словца, ибо он с почтением и подобострастием, как обычно, просеменил мимо высоких чинов, лишь изнутри раздираемый непонятной тоской» [6, с. 75].

Привычная оглядка на «старшего», трепет перед высоким чином, вообще потребность быть частью «законного порядка», смятение под напором новых впечатлений – всё это слагаемые традиционного комплекса «маленького человека». В то же время смыслообразующим фактором является историческая ситуация. Бедный Авросимов поставлен в положение Гринёва: протоколируя допросы декабристов, он становится свидетелем личной катастрофы Пестеля. Сравнение Пестеля с Пугачёвым возникает в растревоженном сознании писаря: «А злодей тем временем, бледный и измождённый, не Пугачёв какой-нибудь, а дворянин, полковник, любимец, здесь», в крепости [6, с. 126]. Сильное сочувствие влечёт Авросимова к обречённому злодею, однако и Пестель – не Пугачёв, и пушкинского скромного героя сменяет один из малых мира сего. Если великодушный Гринёв носит значащее имя Пётр – камень, то

сострадательность Авросимова тесно связана с его уязвимостью, слабостью.

Сама идея показать трагедию декабризма глазами писаря возникла из впечатлений от чтения документальных источников:

«Когда я листал протоколы допросов декабристов <...>, меня поразило совершенно, что каждый лист допросов записан чудовищно неграмотно. <...> Но писарь должен был быть дворянином – в такой комиссии»;

«я вообразил себе какого-то провинциального дворянина, из глухой усадьбы помещичьей, чудом попавшего в этот высокий комитет в Петербурге, не умеющего толком писать, но пишущего» [8, с. 114].

Тем не менее концепция персонажа сложилась в диалоге с Достоевским. Ассоциации общего характера (с типами и темами раннего творчества Достоевского) служат фоном для узнаваемых отсылок к повести «Слабое сердце».

Актуализации в читательской памяти Окуджавы конкретного произведения способствовал, по-видимому, ряд совпадений. Время действия «Бедного Авросимова» – январь и февраль 1826 года – обусловлено самим историческим материалом; но январский Петербург «Слабого сердца» (в особенности знаменитое *Видение на Неве*) стали той «второй реальностью», с которой нельзя разминуться писателю. В числе реальных исторических лиц, участвующих в мытарствах «маленького человека», Окуджаве был необходим персонаж из окружения Пестеля – капитан Майборода; его полным тёзкой оказался один из героев «Слабого сердца» – Аркадий Иванович. Кроме того, вымышленный Аркадий Иванович носит украинскую фамилию Нефедевич, выступая, таким образом, в качестве земляка Майбороды. Этот случайный дубль, напоминающий об «игре природы» в духе Гоголя и Достоевского, вряд ли остался незамеченным; отсюда парадоксальное, «остранняющее» изображение предателя: рисунок поведения романного Майбороды представляет собой пародию на традиционного «маленького человека» в окружении «злых гордецов». Сначала он умалывается перед заговорщиками, съезжавшимися к его командиру – *«все такие богатые, умные, надменные аристократы»* [6, с. 104], – затем на глазах Авросимова подвергается насмешкам и прямым оскорблениям со стороны

петербургских гвардейцев, но сохраняет неизменное смирение: «За что? – спросил он тихо и кротко», получив пощёчину; «Аркадий Иванович, обескураженный немыслимым оборотом дела, продолжал стоять, не помышляя о действии, и даже улыбался жалко» [6, с. 122-123].

Речевая композиция «Слабого сердца» очевидно повлияла на расширение функций рассказчика в «Бедном Авросимове». У Достоевского «автор предлагаемой повести» [2, с. 49], обсуждающий с читателем варианты зачина, уступает место рассказчику, который всецело принадлежит к изображаемому миру: друг Васи Шумкова «является „повествовательным ракурсом“», носителем той точки зрения, которая определяет оценку событий;

«Его „третье лицо“ – фактически лицо рассказчика» [3, с. 173].

В романе Окуджавы роль друга бедного Авросимова отведена безымянному современнику декабрьских и последекабрьских событий; он сочувственно наблюдает за незадачливым Ваней, компенсируя отсутствие реальных его защитников в чиновном Петербурге. С первых же строк эти двое образуют пару:

«Иван Евдокимович Авросимов <...> не успел пронумеровать и половины объёмистой тетради, как затылком ощутил, что в комнате появились люди. Они вошли неслышно, чем немало смутили нашего героя и даже повергли его в трепет. И действительно, шутка ли сказать, но как бы вы, милостивый государь, не вздрогнули и не сжались бы, когда в комнату, где вы приспособились быть один со своим занятием, вдруг пожаловали столь знатные особы, рядом с которыми вы ничто?» [6, с. 26].

Рассказчик, предлагающий читателю поставить себя на место Авросимова, сам на этом месте бывал. Многословие повествующего «маленького человека» служит отсылкой к Достоевскому.

Как и в «Слабом сердце», пара «маленьких людей» составлена по принципу взаимной дополнительной характеров. Личные свойства Авросимова обозначены уже на стадии экспозиции:

«<...> выражение его лица было всегда удивлённым и даже восторженным» [6, с. 26].

Восторженность младшего, опекаемого, оценивает более рассудительный, но тоже чувствительный по своей натуре. Так, у Достоевского описание ситуации, до слёз смутившей Аркадия Ивановича, дано в речевой зоне персонажа:

«Ну что? Ну что, я спрашиваю, было делать Аркадию Ивановичу? <...> Право, мне даже иногда совестно за излишнюю восторженность Васи; она, конечно, означает доброе сердце, но... неловко, нехорошо!» [2, с. 62].

В романе Окуджавы очередной этап метаний Авросимова подытожен сердобольным рассказчиком так, словно он реальный свидетель, едва ли не участник происходящего:

«Вы только поглядите, милостивый государь, каково-то ему было из всего выпутываться, что на него навалилось: с одной стороны, стало быть, сердечное кипение, всякие планы, эдакий взлёт душевный, а с другой – страдания, зависимость и страхи» [6, с. 155].

В повести Достоевского чувствительность «маленького человека» персонифицирована дважды – в слабосильном Шумкове и в его весёлом, полном жизненной энергии друге: «Аркадий Иванович, который необыкновенно был чувствителен, и смеялся, и плакал, слушая Васю» [2, с. 52]. «Слабость» сердца акцентирована физической мощью: «Нефедевич обляпил Васю и стиснул в своих львиных объятиях...» [2, с. 57]; при виде подарка, предназначенного Васиной невесте, «неожиданный крик восторга вырвался из мощной груди Аркадия Ивановича» [2, с. 59]. Окуджава наделяет Авросимова медвежьей силой, которая тоже проявляется «маленьким человеком» некстати; сравнение с медведем сопровождает его на протяжении всего романа. Литературный диалог не обходится без иронических «реплик» по адресу Достоевского, чьи персонажи испытывают только целомудренный экстаз: Аркадий Иванович, узнав о жениховстве Васи, «бросился в постель и начал кувыркаться в ней от восторга, так что стены дрожали» [2, с. 52]; Авросимов, посетив вторично некий «весёлый дом», в ожидании выхода «нимф» «упал на тахту, раскинув руки, словно в траву, и всхлипывал от счастья и урчал, как молодой медведь», «перекатывался на тахте с боку на бок» [6, с. 112]. Впрочем, свою «нимфу» он мечтает повести под венец, «ибо в его мощном теле, таилась, как видно, душа ранимая»

[6, с. 114]. Кристаллизация этого смысла происходит в эпизоде, где коллизия «внешнее – внутреннее» освещена «по Достоевскому».

Начальник Авросимова вполне оправдывает опасения персонажа «Слабого сердца» насчёт постоянства благодетеля:

«Юлиан Мастакович, конечно, ну, даже великий он человек, <...> но вдруг, Боже сохрани! ты не понравишься, вдруг ты не угодишь ему, <...> ну да, наконец, мало ли что может случиться!» [2, с. 54].

В отношениях Авросимова с графом Татищевым это мало ли что случается то и дело:

«Авросимову смех военного министра разрывал душу своей неопределённостью. Намекает ли на что? Или недоволен чем?» [6, с. 40].

Взяв писаря на заметку, граф испытывает его; похвалы чередуются с пугающими начальственными выходами:

*«– Ваше сиятельство, – взмолился он, коченя на ветру, – велите мне исполнить, что вашей душе угодно будет! Я всё могу. Я только этих разговоров не могу выдержать, как они меня подминают, ваше сиятельство!
– Да ты что? – спохватился граф. – Эк его трясёт. Такой медведь, а стонешь» [6, с. 164].*

Пристальное внимание тяготит душу беззащитную, и телесное богатство лишь подчёркивает уязвимость «маленького человека».

С той же целью автор исключил из жизненных обстоятельств бедного Авросимова традиционные «муки бедности»: благополучие «владельца двухсот душ» перестаёт поддерживать его с самого момента вступления в должность (утрата привычного самочувствия помещика символизирована в появлении «семенящей походки» [6, с. 27]). Акцент сделан на иерархии как таковой, подминающей, по выражению «маленького человека», всё живое. Когда же граф, забавляясь, посулил ему за усердие орден св. Владимира, то Авросимов (отнюдь не честолюбивый и успевший засомневаться в деле, к которому приставлен) «почувствовал головокружение», захлебнулся восторгом [6, с. 254]. Иначе говоря, сильный «водит» душу слабого по своей прихоти. Связь со «Слабым сердцем» здесь не прямолинейна, но мысль

Достоевского о сущности власти «высшего» над «низшим» воспринята глубоко.

«Маленький человек» нуждается в снисхождении – и потому оказывается способен на *милость к падшим*. Показывая трагедию бунтарей глазами Авросимова, Окуджава реализует еретическую для советской эпохи концепцию декабризма: в этом поединке с историей было мало Героев, но слабость побеждённых человечна, а сила победителей отвратительна. «Русский Бонапарт» Пестель преобразён в «несчастливого полковника» [6, с. 239], с которым *бедный Авросимов* чувствует загадочную внутреннюю связь. Среди арестованных участников заговора он встречает и воистину *слабое сердце* – подпоручика Николая Заикина.

Реальная фамилия участника Южного общества становится в романе образной характеристикой: «*имелось известное противоречие между утончёнными и благородными чертами офицера и его фамилией, как бы из простых*» [6, с. 150] – и как бы из мира Достоевского. Эти ассоциации упрочиваются, когда упоминается младший брат подпоручика – *Фединька Заикин*, подпрапорщик [6, с. 200]. По ходу рассказа о катастрофе Заикина значение его фамилии прирастает однородными смыслами: «*бедный мальчик-подпоручик*» [6, с. 183], «*мальчик этот несчастный*» [6, с. 188] «*запнулся*» на пути к идеальной цели. Диапазон эмоций персонажа роднит его с героями Достоевского: на глазах Авросимова «*свершилось чудо падения от страстного взлёта в бездну, от самопожертвования к рыданиям и страху*» [6, с. 199]. История отношений Авросимова с подпоручиком варьирует сюжет «спасения» Аркадием Ивановичем обречённого Васи Шумкова. Отчаяние одного надрывает сердце другому, бессильный пытается помочь бессильному:

«Я могу все ваши слова в протоколы с пользой для вас писать, с участием... Мне вас жалко, жалко, жалко вас!» [6, с. 188].

Если Аркадий Иванович в своей тревоге за друга уповает на того, кто «*выслушает и из беды выведёт*» [2, с. 76]), то Авросимов, уже присмотревшийся к вершителям судеб, вынужден утешать арестанта одной лишь божественной милостью:

«– Вы успокойтесь, – посоветовал Авросимов. – Даст Бог...

– Не даст, – вдруг засмеялся подпоручик. – Не даст, да и всё тут. Уж коли раз не дал, так больше и подавно...» [6, с. 202]

Участь самого Авросимова решается «значительным лицом» по примеру благотворителей Достоевского, претендующих на роль земных богов. Граф Татищев (подобно «великому» Юлиану Мастаковичу) грозен и снисходителен: приказав арестовать писаря за сочувствие государственным преступникам, он пожалел рыдающего в голос юнца – и просто выслал его в имение (благо есть куда отбыть из Петербурга). Ирония рассказчика при прощании со спасённым «маленьким человеком», и сама по себе многозначительна («Бог с ним совсем» [6, с. 264]), но впоследствии автор вернётся к судьбе бедного Авросимова, чтобы уточнить её смысл.

В романе «Путешествие дилетантов» бывший писарь появится в качестве эпизодического персонажа – полубезумного косноязычного затворника, чья память разбужена случайными гостями:

«Вы, значит, в Петербурге живёте? Ну как там крепость, стоит? Ууу, Петербург!.. <...> Петербуржище! Уууу... Как вы там только не промёрзнете в страдалище этом! <...> Ведь я <...> совсем было погиб... Уууу, Петербуржище-узилище!» [7, с. 287].

Кабинет помещика украшает «зловещее полотно, воспевающее преклонение живого перед живым, слабого перед могущественным, преклонение сладостное, с замиранием сердца, <...> превращённое в счастливый праздник» [7, с. 290]. Неведомый сельский живописец изобразил Авросимова на коленях перед государем Николаем Павловичем, чья рука – «белая, непомерной длины» – «покоилась на рыжих волосах верноподданного» [7, с. 288]. Сюжет картины овнешнивает неизреченную благодарность «маленького человека» за то, что ему, заведомо виноватому, дозволено жить, а не гибнуть в крепости (или в солдатчине, которой так боялся Вася Шумков). В этом гротескном образе совместились помешательство слабого сердца «от благодарности» [2, с. 85] и финальное прозрение Аркадия Ивановича, ощутившего связь безумной тревоги друга с холодом имперского Петербурга [2, с. 88].

Непосредственный диалог с Достоевским на этом, по-видимому, и завершается. Тем не менее опыт освоения

проблематики великого предшественника навсегда определит важнейшее направление художественно-исторической рефлексии Окуджавы.

В раннем творчестве Достоевского состоялось открытие «высокого трагического задания слабой личности»:

«<...> таинственное прозрение знаменитого Видения на Неве передаётся ничем не примечательному персонажу повести „Слабое сердце“ (1848), едва ли способному вместить подобное переживание» [10, с. 181].

Все персонажи исторической прозы Окуджавы (включая итоговое «Свидание с Бонапартом») – «маленькие люди», вступающие в прямой контакт со стихией истории и машиной государства: не способные вместить пережитое, именно они призваны его выразить, потому что представляют за человека как такового.

Библиография:

1. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. 400 с.
2. Достоевский Ф. М. Слабое сердце // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 2. Л., 1988. С. 49–88.
3. Загидуллина М. В. Слабое сердце // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб., 2008. С. 172-174.
4. Зорин А. Л., Немзер А. С. Парадоксы чувствительности // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М., 1989. С. 7-54.
5. «Минувшее меня объемлет живо...» / На вопросы отвечали писатели Ю. Давыдов, Я. Кросс, Б. Окуджава, О. Чиладзе; Беседу вёл Ю. Болдырев // Вопр. лит. 1980. № 8. С. 124-154.
6. Окуджава Б. Ш. Бедный Авросимов // Окуджава Б.Ш. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 25-264.
7. Окуджава Б. Ш. Путешествие дилетантов. М., 1990. 496 с.

8. Окуджава Б. Ш. «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки во время публич. выступл. 1961–1995 гг.] / А. Петраков. М., 1997. 288 с.

9. Померанц Г. С. Серная спичка // Лит. обозрение. 1998. № 3. С. 23-24.

10. Сызранов С. В. «Целое в виде героя»: к пониманию диалектических оснований поэтики Ф. М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. Вып. 13: Актуальные аспекты. Петрозаводск, 2015. С. 174-197.

УДК 821.161.1

ЧЕЛОВЕКОЛЮБИЕ КАК ОСНОВНОЙ МОТИВ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

А. С. Бабочиева

**Кабардино-Балкарский государственный университет
им. Х. М. Бербекова**

В статье анализируется христианский контекст романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Особое внимание уделяется мотиву человеколюбия как итогу многолетних наблюдений и размышлений русского писателя о природе гуманизма.

Ключевые слова: Достоевский, гуманизм, Иисус Христос, Карамазов, роман, человеколюбие.

Humanity as the Main Motive of the Novel by F. M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*

A. S. Babochieva

Kabardino-Balkarian State University named after H. M. Berbekov

The article analyzes the Christian context of Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov*. The main attention is paid to the motive of humanity as the result of many years of observations and reflections of F. M. Dostoevsky over the humanism.

Key words: Dostoevsky, humanism, Jesus Christ, Karamazov, novel, humanity.

Библия и христианский мир имеют огромное значение в выражении основной идеи романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». По мнению писателя, христианство позволяет познать суть человеческой души и разгадать ее тайны. Несмотря на то, что, согласно Библии, история человечества начинается с грехопадения и последующего изгнания первопредков из Рая, христианское учение проповедует, что у человека есть шансы обрести вечное блаженство и вернуться в Сады Эдема.

Попасть в рай человек может, если будет соблюдать правила, дарованные ему Богом, – заповеди. Одна из них гласит: «Возлюби ближнего своего, как самого себя». Она подразумевает под собой всеобъемлющую любовь: человек должен в каждом видеть божье создание. Согласно Достоевскому, человеколюбие – это образ Христа, а гуманизм – важная составляющая православия.

Главным «човеколюбом» и защитником рода человеческого является Иисус Христос, параллель с которым

прослеживается в образе Алёши Карамазова. Имя младшего Карамазова с греческого языка переводится как защитник или помощник, а Фёдор означает «дар божий». Следовательно, имя Алексея Фёдоровича можно прочесть как «защитник божьего дара». Интересно, что все окружающие, даже малознакомые, называют героя Алёшей – уменьшительной формой обращения, что подчёркивает его связь с другими людьми и их доверие к нему. Мать героя звали Софья – «премудрость», т. е. сам Христос или олицетворённая Божья мудрость. В раннем христианстве София определялась как Святой Дух – третья ипостась Святой Троицы. Достоевский подчеркнул, что для Алёши воспоминания о рано погибшей матери были *«светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголочка»* [1, с. 22]. Автор особо выделял тот факт, что хранителем Алёши Карамазова была Богородица – мать Иисуса Христа. Именно к её образу Софья Ивановна протягивала маленького сына, моля о защите, а Фёдор Павлович рассказывал, что богородничные праздники его вторая супруга чтит превыше остальных.

Автор с самого начала наталкивает читателей на мысль, что Алёша – особенный человек, несущий в себе *«сердцевину целого»* – истинную человечность, от которой остальные люди отвернулись, оторвались *«наплывным ветром»* [1, с. 22]. А Алексей – тот «чудак», который должен возобновить эту некогда утерянную связь. Достоевский пишет о своём герое, что он *«не хочет быть судьёй людей»* и никогда никого не осуждал [1, с. 22]. Это отсылает нас к одной из заповедей Иисуса Христа на Горе Блаженств: *«Не судите, да не судимы будете»*.

В первой книге Достоевского Алёше Карамазову двадцать лет. Из предисловия следует, что в задуманном автором втором романе герою должно исполниться тридцать три года – возраст Иисуса, когда он был распят на кресте. В Библии о жизни Христа до тридцати лет написано немного: можно предполагать, что он жил с родителями и изучал Священное писание. Так и Алёша в этом возрасте только готовится к своей судьбе, встречая на пути тех людей, которые могут помочь ему найти своё призвание. Все остальные герои изливают ему свою душу. Можно даже сказать, исповедуются. В своей речи герои часто называют Алёшу

херувимом. Иван говорит: *«Он тебя испугался, тебя, голубя. Ты „чистый херувим“»* [1, с. 698]. В христианской символике голубь – Святой дух. Дмитрий признается Алёше, что боится его взгляда, что он и есть *«высший человек»* [1, с. 637]. Грушенька падает перед Алёшей ниц и говорит, что он первый, кто смог её пожалеть и не осудить. Он не осуждает, но сама его сущность заставляет людей каяться, задумываться о своих грехах и ошибках. Дмитрий Карамазов говорит ему: *«ты как совесть передо мной станешь»* [1, с. 638]. Грушенька признается, что смотрит на Алёшу, как на свою совесть. От младшего Карамазова исходит любовь ко всему живущему: *«неутолимое сердце, „сердце его загорелось любовью“, „душа дрожала от слез“* [1, с. 174, 226]. *«Я вас люблю и желаю в эту минуту счастья больше, чем себе самому!»* – говорит Алёша Екатерине Ивановне [1, с. 204].

Иисус Христос, согласно учениям большинства христианских конфессий, совмещает в себе две природы: божественную и человеческую. Алёше также не чужды человеческие качества, в том числе и слабости. Этот факт подчёркивает фамилия героя – Карамазов. Дмитрий Фёдорович произносит следующие слова:

«Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все Карамазовы такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живёт, и в крови твоей бури родит. Это – бури, потому что сладострастие бури, большие бури!» [1, с. 22].

Достоевский не зря наделяет отца и братьев Алёши отрицательными качествами, подчёркивая, что склонность к грехопадению у него в крови. Алёша это понимает, называя свою карамазовскую сущность *«земной»*. Он говорит:

«Даже носится ли дух божий вверху этой силы – и того не знаю. Знаю только, что и сам я Карамазов...» [1, с. 22].

Ему не чужды сомнения. Однажды он признался Лизе Хохлаковой, что не верит в Бога. Карамазов, как Иисус в пустыне, на протяжении своего жизненного пути сталкивается с искушениями. Так, Ракитин хочет увидеть падение Алёши из святых в грешники. Он отводит его к Грушеньке, искушает нечистыми мыслями, подрывает его веру, когда Алёшу начинают обуревать сомнения в святости отца Зосимы:

«Да неужель ты только оттого, что твой старик провонял? Да неужели же ты верил серьёзно, что он чудеса отмачивать начнёт?» [1, с. 367].

Он хочет очернить Алёшу, пустить о нем слух, обвинить в связи с Грушенькой. Ему не по душе человеколюбие и праведная жизнь младшего Карамазова. Он говорит ему:

«Да ведь ты не Христос, а я не Иуда» [1, с. 387].

Однако у Алёши почти всегда получается противостоять Ракитину, что раздражает и поражает беса-искусителя. Ракитин также обращает внимание Алёши на то, что он Карамазов. Он говорит, что карамазовщина у молодого человека в крови, что по отцу он – сладострастник, а по матери – юродивый. Как бы в подтверждение слов Ракитина Достоевский описывает ситуацию, в которой у Алёши случается такой же нервный срыв, как ранее у его матери. Это произошло оттого, что Федор Павлович рассказал сыновьям, как однажды он смог довести свою жену до истерического припадка. Ещё один эпизод, в котором можно заметить неустоявшуюся веру Алёши, – его разговор с Иваном, в котором средний из братьев рассказывает историю о смерти мальчика, на которого генерал натравил своих собак. Когда Алексей говорит, что такого человека нужно расстрелять, Иван отвечает:

«Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алёшка Карамазов!» [1, с. 264]

О человеколюбии рассуждают и другие герои романа. Одной из первых стала госпожа Хохлакова. В разговоре со старцем Зосимой она утверждает, что так сильно любит людей, что готова бросить все и идти им помогать. Екатерина Осиповна признает, что готова оставить свою больную дочь. Однако уже сразу замечает, что ей за «*деятельную*» любовь необходима плата: благодарность «*больного*» [1, с. 62].

О человеколюбии размышляет и Иван Карамазов. Он, как и госпожа Хохлакова, говорит о вселенской любви как о чем-то абстрактном. Он отмечает, что любить на близком расстоянии невозможно: любовь исчезнет, как только человек покажет свое лицо. Так, средний сын не любит отца. Он ясно видит недостатки Фёдора Павловича, поскольку тот и не пытается их скрыть. К

старшему брату он также не испытывает теплых чувств. Но это не мешает ему переживать о судьбе униженных и оскорблённых. Он отмечает, что даже *«жестокые люди, страстные, плотоядные, карамазовцы»* могут любить детей [1, с. 258].

Его человеколюбие отличается контрастностью. Иван отмечает, что дьявол – сила, созданная по образу человека. На замечание Алёши, что и Бог тоже, он отвечает: *«Хорош же твой бог, коль его создал человек по образу своему и подобию»* [1, с. 259]. С другой стороны, он отмечает, что верит в Бога и принимает его, но мир, созданный Всевышним, он принимать отказывается. В разговоре с Алёшей он замечает, что однажды наступит нечто грандиозное и «драгоценное» и что все злодеяния людей были искуплены. Он говорит:

«<...> пусть, пусть это все будет и явится, но я-то этого не принимаю и не хочу принять!» [1, с. 256].

Он считает, что в мире нет места заповеди *«Возлюби ближнего своего»*. Люди не могут сострадать друг другу: это прерогатива Бога. Герой говорит:

«По-моему, Христова любовь к людям есть в своём роде невозможное на земле чудо. Правда, он был бог. Но мы-то не боги [1, с. 257].

Иван считает, что ни один человек в мире не сможет понять страдания другого человека. Он говорит, что люди не любят называть своих ближних страдальцами, как если бы это был какой-то титул или чин.

Точку зрения Ивана разделял и сам Достоевский в начале творческого пути. После смерти первой супруги, Марии Дмитриевны, которая настала 15 апреля 1964 г., автор начал задумываться о непрерывности мироздания и о бессмертии души. Он писал, что возлюбить человека, как самого себя, – невозможно. По его мнению, любить ни за что может только Христос. Человеку же мешает собственное Я. Иисус – последний этап в развитии личности, идеал, к которому должен стремиться каждый индивид.

Мотив человеколюбия прослеживается в поэме «Великий инквизитор», которая содержит глубокий смысл. Можно заметить, что она олицетворяет борьбу, которая разворачивается в

душе Ивана Карамазова. Христос, согласно среднему брату, – утопист, который слишком высоко оценил возможности человека, тем самым склонив его на гибельный путь. Люди становятся несчастными из-за того, что не могут соответствовать идеалу Христа. Кардинал является трагическим персонажем. Несмотря на то, что он исполняет божью волю, он утратил веру в него. В его словах прослеживается презрение к человечеству, которое, по его мнению, жаждет не Господа, а чудес. Инквизитор – безбожный человеколюбец. Его монолог – шедевр ораторского искусства. Его выводы логичны и неотразимы, однако молчание Христа выглядит более красноречиво. То, что Иисус не отвечает на обвинительную речь оппонента, является оправданием человека и утверждением его достоинства. Поцелуй, горящий на губах Инквизитора, опровергает все его доводы.

Отвлечённый характер человеколюбия отмечает главный святой романа «Братья Карамазовы» – Зосима. Старец рассказывает об одном «бесспорно умном» докторе, который признавал, что в своих мечтах готов за людей пойти «на крест» [1, с. 63]. Однако, чем больше он начинал любить человечество вообще, тем меньшей становилась его любовь к людям по отдельности. Доктор признавался, что он может за сутки возненавидеть самого лучшего человека:

«<...> чуть он близко от меня, и вот уж его личность давит моё самолюбие и тесняет мою свободу» [1, с. 63].

Гуманизм, по мнению Достоевского, – это боль. Все человеколюбцы испытывают в земной жизни муки и страдания. Главный гуманист – Иисус Христос – ради людей был распят на кресте. Человеколюбцев романа «Братья Карамазовы», как истинных, так и ложных, страдания также не обходят стороной. В. В. Розанов отмечал, что людям необходимо страдать: их страдания уравниваются «райским наслаждением исполнения закона» – жертвой [3, с. 88].

Алёша – герой, мечтающий помогать ближнему, но в большинстве случаев не обладающий такой возможностью. Иван – человек, находящийся в вечном поиске себя: он предстаёт перед зрителями как тёмный собеседник Бога, находящийся в постоянной борьбе и с собой, и со всем миром. Старец Зосима,

кажущийся всем героям романа чистейшим и безгреховным, в начале своего пути испытывал тягчайшие муки совести: будучи молодым офицером, он до крови избил своего денщика, который смиренно сносил побои. Именно через страдания офицер Зиновий осознает приобщённость к человечеству. Тяготы жизни, стыд и греховности жизни привели его в монастырь, где он принял постриг и стал старцем Зосимой.

Духовность – важная составляющая русского менталитета. Русская идеология и православная вера – тождественные понятия. Христианство обращает нас к постижению микрокосмоса русской души, которая в произведениях Достоевского предстаёт не в первозданной форме, а в виде квинтэссенции. Потребность в вере на протяжении многих веков была важной частью русской духовности. Поэтому именно сопоставление романа «Братья Карамазовы» с религиозными текстами и рассмотрение библейских аллюзий помогает раскрыть концептуальный уровень произведения, представляющий собой сложную структуру, а также приблизиться к пониманию глубинной идеи Достоевского – веры в человека.

Библиография:

1. *Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы.* М., 2013. 830 с.
2. *Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860-1881.* М., 1971. 727 с.
3. *Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях /* Ред. А. Н. Николюкин. М., 1996. 88 с.

УДК 821.161.1«18»

ПРОБЛЕМА ОТЦОВСТВА В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» В СВЕТЕ СВЯТООТЕЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ

И. А. Бавенкова

**Приднестровский государственный университет
им. Т. Г. Шевченко, Тирасполь**

Статья посвящена исследованию религиозно-философского аспекта итогового романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Предпринята попытка рассмотреть проблему отцовства и образы отцов в свете христианской антропологии и сотериологии.

Ключевые слова: антропология, интерпретация, онтология, типология образов, православие.

**Paternity Problems in the Novel *The Karamasov Brothers*
in the Light of Saint Paternal Anthropology**

I. A. Bavenkova

Taras Shevchenko State University of Tiraspol

The article represents a research of religious and philosophical aspects of the final novel of F. M. Dostoyevsky's *Karamasov brothers*, an attempt to consider the problem of paternity and images of fathers in the light of Christian anthropology and a soteriology.

Keywords: anthropology, interpretation, ontology, religion, typology, typology of images, orthodoxy.

Всю глубину мысли Ф. М. Достоевского нельзя постичь вне русла религиозных идей, религиозного видения мира и человека, которое писатель противопоставлял революционным взглядам, отрицающим не только старый мир, но и душу человека.

Магистральной темой итогового романа Достоевского является, на наш взгляд, тема отцовства, с разработкой которой связан и главный сюжетный узел романа – отцеубийство, и дорогая идея для писателя – идея братства. Стремление писателя «разгадать человека», «найти в человеке человека» обнаруживает христианский взгляд на человека, для которого важен не социально – психологический слепок личности, а, прежде всего, его душевное устройство. В христианской антропологии душевное устройство человека мыслится в контексте учения о грехопадении, то есть искажении, затемнении первозданного, естественного

строю души и необходимости его восстановления, обожения. Феофан Затворник в своём труде «Что есть духовная жизнь и как на неё настроиться» говорит о трёх основных уровнях устройства человека: телесном, душевном и духовном. Святитель указывает, что *«только тогда, как все силы наши бывают в движении и все потребности удовлетворяются, человек живёт»* [4, с. 7]. Тем самым святитель подчёркивает значимость каждого уровня, но, главное в их устройении, по мысли Ф. Затворника, их иерархичность. Важно для личности, чтобы *«духовность была господствующею, подчиня себе и проникая собою душевность и телесность»* [4, с. 42].

Христианское учение о душевном устройении является своего рода универсальным классификатором образов – персонажей в произведениях, написанных религиозным человеком, а также принципом характерологии противоречивых героев писателя. Христианский взгляд на возможность духовного человека ниспасть в душевность и телесность, и плотяного подняться до духовности, созвучен Достоевскому в его стремлении описывать переходные состояния души и особой его обращённости к «незавершённому человеку в человеке».

Иерархичность, упорядоченность, подчинённость тела душе, души духу пронизывает не только существование отдельного человека, но и семейные и общественные связи. В Библии указано на главенство мужа над женою: *«к мужу твоему влечение твоё, и он будет господствовать над тобою»* (Быт.3,16). Это прочитывается не только как внешний, формальный закон в отношениях между мужем и женою, но и как внутренний, сущностный закон, где мужское – духовное, должно главенствовать над женским – душевным, эмоционально – чувственным. Отец является главой семьи, так как отвечает за духовный уровень ее существования, поэтому он должен обладать силой, волей и разумом, чтобы выстроить подобную модель, отстоять и защитить её. На онтологическом уровне фигура отца являет собой опору, центр, стержень бытия и олицетворяет собой Бога и Отечество.

«Атеистическая революция всегда совершает отцеубийство, всегда отрицает отчество, всегда порывает связь сына с отцом» [1, с. 44].

Тема слабого мужского начала вообще значима для русской литературы и культуры, так как отражает своеобразие русской

ментальности, которая, с одной стороны, уязвлена, погружена в «вечно женственное», следствием чего является бунт и анархия, а с другой стороны, захвачена тягой к Абсолюту, что ведёт её к созданию тоталитарных систем. Различные грани этих крайних идей представляют «отцы» в романе «Братья Карамазовы».

С описания истории «семейки» Фёдора Павловича Карамазова начинается роман. Тема Фёдора Павловича – это тема преступления (профанации, непристойностей, безобразия) и наказания. Он с «профилем римского патриция времён упадка», любящий «безобразничать с женским полом», «обдeldывающий свои делишки», использует капиталец первой жены, и уязвлённый «невинными глазками» второй – является главой «случайного семейства». Отличительными чертами которой, в первом случае, является отсутствие каких-либо связей, даже чувственного влечения, и, во втором, желание исказить, унижить, надругаться над невинностью, чистотой и святыней.

Фёдор Павлович безобразен, то есть утратил образ Божий в себе. Зосима призывает Фёдора Павловича «образить» себя, восстановить должную форму, иерархию: тело – душа – дух. Но *«когда человек бывает плотян, <...> тогда все у него оплотняется, и духовность и душевность плотяны бывают, подчинены плоти, ею поправы, и в рабстве у неё содержимы»* [4, с. 42]. Целью своей жизни Фёдор Павлович поставил «сласти сердца», сладость от страстей, поэтому ниспадение в грубую чувственность неизбежно. Фёдор Павлович ощутил сладость греха, поэтому легко переступает ту черту, которая отделяет человека от животных тварей. «Гадина», так называет его Иван, но ближе к истине «ранний человеколюбец» Алёша, который говорит отцу: «Не злой вы человек, а исковерканный».

Фёдор Павлович – развращённый человек, развороченный. *«Никаким грехом не гнушается так Бог, как непотребством (развратом)»* [5, с. 113]. Развратившихся людей Апостол Павел называет сынами противления (Кол. 3, 5). Это состояние является противоположным целомудрию, т.е. целостности, здравости души. Павел Флоренский, размышляя на эту тему, пишет:

«Целина личности разворочена, наружу вывернуты низменные потребности и похоти плоти. <...> Развращённый человек – как

бы вывернутый наизнанку. Вместо стыдливости здесь бесстыдство и цинизм» [7, с. 181].

Фёдор Павлович самозабвенно отдаётся блудной, похотливой, т.е. ложной жизни. Его душа растлена, разрушена до основания. Он больной, ущербный человек, утративший своё лицо, и поэтому вечный шут, так как у него осталась лишь личина.

Фёдор Павлович – беззаконник. Он извратитель Закона, Порядка, того внутреннего строя, который дан твари Господом. Поэтому разврат явление не физического, а метафизического порядка, как и «безбрежное» пьянство героя. В православной аскетике большое внимание уделяется такому состоянию как трезвение. Пресвитер Иерусалимский Исихий говорит, что *«трезвение есть твёрдое водружение помысла ума и стояние его у двери сердца, так что он видит, как подходят чуждые помыслы»* [3, с. 154], Павел Флоренский, что *«трезвение – собрание чувств»* [7, с. 100]. Таким образом, это то состояние, которое делает человека собранным, упорядоченным, единым. Развращённый же человек влажный от чувственности, раздвоенный, празднично-хаотичный.

Погружение в грех имеет свои ступени. Архиепископ Иннокентий выделяет пять состояний греха: неведение, беспечность, духовное лицемерие, ожесточение, отчаяние [10, с. 218]. Фёдор Павлович стоит на предпоследней ступени, когда *временная греха сладость* (Ер. 11, 25) и *хождение путями своими* (Дн, 14) опьянили его, и он уже не способен ожесточённым, заблудшим сердцем познать пути Господни.

В романе описана история ещё одного «случайного семейства» Снегирёвых. Николай Ильич Снегирёв в отличие от Фёдора Павловича, который просто бросал и забывал своих детей, очень привязан к своему несчастному семейству и сыну, но его семья также неблагополучна. Бедность, нищета и болезненное состояние всех членов семейства (сумасшедшая жена, безногая горбатая дочь, гордая, пренебрегающая своим отцом, другая, и сын, умирающий в чахотке) заставляет думать, что причиной неблагополучия являются искажённые внутренние связи и нарушение должной иерархии. Фигура отца как сила питающая, охраняющая и наказывающая явно не совпадает с «крайне наглым» и «несколько трусоватым» Снегирёвым. Наглость и

трусость, стремление «вдруг» заявить себя и необходимость подчиняться, агрессия и робость – все это говорит о раздвоенности, неустойчивости, затенённости и развращённости этого человека. Обычно добродетель целомудрия противопоставляется плотской, распутной жизни. В широком смысле этого слова целомудрие связывается отцами Восточной Церкви с понятием чистоты. Амвросий Оптинский пишет о необходимости *«соблюдать целым все добродетели, наблюдая за собой во всех действиях, словах, делах, помыслах»* [8, с. 217]. Киприан Карфагенский пишет:

«<...> целомудрие внутреннее состоит в том, чтобы все доброе мы делали для Бога и перед Богом, а не для людей; чтобы подавляли в себе самом зародыши зловредных мыслей и желаний; считали всех лучшими себя, никому не завидовали, не предполагали ничего от себя, но все относили к воле и расположениям Промысла Божия; <...> чтобы вменяли в тщету труды и печали настоящей жизни» [9, с. 28].

Николай Ильич Снегирёв подавлен, уязвлён тяготами этой жизни, но в своей сущности он – гордый человек, именно поэтому он унижается. Его самолюбие настолько исстрадалось, что ему сладко быть униженным, он в озлоблении «полюбил» своё унижение. Если у Фёдора Павловича Карамазова все подчиняет и все проникает собою плоть, то у Снегирёва душевные страсти всем заправляют и всему дают свой тон и телу, и духу. Такие состояния ненормальны. Человек, в которого Бог вдохнул жизнь, по *«естественному назначению должен жить в духе, духом подчинять и духом проникать все душевное, а тем паче, телесное»* [4, с. 43]. Оба отца, которые обязаны создать и отстоять в своих семьях духовное начало, не справляются с подобной задачей. Они не соблюли себя и свои семьи, так как поработили себя себе на уровне плоти и души, забыв о другом, т.е. Боге и всей твари. Но *«человек, – как пишет Феофан Затворник, – есть виновник своего состояния внутреннего, он дал в себе господство тому, что не предназначено к господству, и должно занимать подчинённое положение»* [4, с. 32]. Итог подобного самоубийства с предельной ясностью показан писателем: *«случайные семейства»*, больные, ущербные и страстные дети, которые все силы своей души устремляют к бунту против отца, против мира, против Бога. Но, как говорит Иван

Карамазов «в бунте жить нельзя», поэтому он сходит с ума, а Илюшечка Снегирёв умирает.

Человек может быть искажён не только на уровне плоти, души, но и духа. Именно эта тема связана с фигурой Великого инквизитора, персонажем легенды, сочинённой Иваном. Для того, чтобы разобраться как проявляет себя искаженность этого уровня, обратимся вновь к Феофану Затворнику, который пишет, что *«дух, как сила от Бога исшедшая, ведает Бога, ищет Бога и в Нем одном находит покой»* [4, с. 32]. Душа Инквизитора жаждет Абсолютного, но *«мы не с тобой, а с ним, вот наша тайна!»* [2, с. 321], говорит он Христу. Заставил Инквизитора пойти за Антихристом и служить ему *прелюбодейный и грешный мир* (Мк. 8, 38). *Дух антихриста* (1 Ин. 4, 3) уязвил его не на уровне плоти, не на уровне души, а в самой глубине духа. Так тварь восстаёт против Творца, видя корень бед в духе, который вдохнул Бог в человека. Но только после этого акта душа человека из животной сделалась человеческой, так как обрела самосознание и свободу жить в Боге и с Богом.

«От Духа – наша духовность, от Сына – наша сыновность Богу, и от Отца – наша творческая личность» [7, с. 124].

Именно против личности и её творчества выступает Инквизитор, так как творчество оборачивается бунтом, сыновство искажается своеволием, потерей своей настоящей стези – блудом, дух попран плотско-душевыми страстями, *ибо все в мире похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца* (1 Ин. 2, 16). Поэтому Инквизитор предлагает ограничить человека тем, что он сам для себя выбрал: животным началом. Он предлагает накормить человека, успокоить и душевные желания сделать «кроткими». Мысль, воля, сердце Инквизитора отдано этой антихристовой идее. Он хочет создать рай на земле, унизив, уничив и убив человека, ведь *«за гробом они обрящут лишь смерть»* [2, с. 329]. Человек живёт только в духе: *дух животворит; плоть не пользуется нимало. Слова, которые говорю Я вам, суть дух и жизнь* (Ин. 6, 63).

Сынам противления (Кол. 3, 5) противопоставлены *чада света* (Еф. 5, 7-8), с темой отцовства связан образ старца Зосимы. Размышляя над теми же проблемами бытия, он приходит к противоположным решениям.

Всем известно, какое большое значение придавал Ф. М. Достоевский такому понятию как красота, это очень близко православному мироощущению. Феофан Затворник пишет, что *«в чувствующей части <т.е. сердце> от действия духа является в душе стремление и любовь к красоте»* [4, с. 39], Павел Флоренский, что *«аскетика создаёт не доброго человека, а прекрасного, <...> отличительной чертой святых подвижников является не доброта, а духовная красота»* [7, с. 99]. Красота человека, с религиозной точки зрения, в её устроенности.

«Когда в личности все на своём месте, когда в ней все бывает по чину – в этом красота твари, и добро её, и истина» [7, с. 177].

Таким устроенным человеком и является старец Зосима. Он принял в себя Бога, в то время как сыны противления (Кол. 3, 5) выдают себя за Него. Достижение подобного состояния является главной целью земной жизни человека, только в этом целостность, здравость и устойчивость его существования. К Зосиме со своими грехами, страстями приходят многие персонажи, но грех мира сего не подавляет его, так как по высказыванию Сисоя Великого *«это не велико, что мысль твоя при Боге, велико увидеть себя ниже всей твари»* [6, с. 15]. Такое смирение и видение, прежде всего, своего греха позволяет Зосиме *«деятельно любить человека»*, т.е. не психологически, а онтологически, что значит реально ощущать свою с ним связь. *«Есть только один путь спасения – сделать себя ответственным за все людские грехи»*, – учит Зосима, а это значит любовно проникнуть в сокрытые глубины человека, помочь ему узреть истину о себе, не подавить личность, не уничтожить свободу, а дать ей возможность открыть себя, и стать тем, что она в действительности есть. *«Стяжи дух мирен, – говорил преп. Серафим Саровский, – и тысячи спасутся вокруг тебя»* [6, с. 22]. Подлинное отцовство только то, которое утверждает в себе и ближних Дух, а, следовательно, мир, жизнь и радость.

Библиография:

1. Бердяев Н. А. Духи русской революции. Т. 8, М., 2018. 114 с.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 1963. С. 840.

3. Добротолубие. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. М., 2010.
4. *Епископ Феофан*. Что есть духовная жизнь и как на неё настроиться? Письма. М., 2007. 302 с.
5. *Св. Ефрем Сирин*. Творения: в 8 т. Т. 4. М., 1995.
6. Емельянов Г. О смирении истинном и ложном. СПб., 2001.
7. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины. Сочинение в 2-х томах. М., 1990.
8. *Четвериков С.* Описание жизни блаженные памяти оптинского старца иеросхимонаха Амвросия в связи с историей Оптиной пустыни и её старчества. – [Репр. изд.]. – Москва : Паломник, 1998. – 415 с.
9. *Шиманский Г. И.* Христианская добродетель целомудрия и чистоты М., 1997.
10. Святитель Иннокентий, архиепископ Херсонский и Таврический. Нравственная антропология. Лекция 6. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Innokentij_Hersonskij/lektsii/6 (Дата обращения: 04.02.2021).

УДК 821.161.1«18»

FJODOR DOSTOJEWSKIJS *GROSSINQUISITOR* – EINE PHILOSOPHIE DER FREIHEIT IM KONTEXT KULTUR- HISTORISCHER PROBLEME DER GEGENWART

H. Beger

Gesellschaft für Deutsch-Russische Begegnung Essen e.V.

**«Великий инквизитор» Фёдора Достоевского – философия свободы в
контексте культурно-исторических проблем современности**

Х. Бегер

Общество германо-российских встреч, Эссен

Aus Anlaß des 125. Todestages von Fjodor M. Dostojewski am 9. Februar 2006 bin ich der Frage nachgegangen, welche Bedeutung die Erzählung *Der Großinquisitor* aus seinem Hauptwerk *Die Brüder Karamasow* für ihn selbst hatte und für uns heute noch hat.

Über Dostojewskijs Werke sind nach Janko Lavrins Bibliographie von 1963 mehr als zweihundert Gesamtdarstellungen, Würdigungen, Allgemeine Untersuchungen und Untersuchungen einzelner Werke in deutscher Sprache erschienen. Fünf davon befassen sich ausschließlich mit der Erzählung *Der Großinquisitor*, wie Wasilij Rosanows *Legende vom Großinquisitor*, 1894 bzw. 1924. Ich erwähne Rosanows frühe *Analyse der Weltanschauung Dostojewskijs*, weil er als erster die fragwürdige Bezeichnung «*Legende*» hinzugefügt hat. Fragwürdig deshalb, weil Dostojewskijs Erzählung *Der Großinquisitor* keine Erinnerung an die Vergangenheit ist, sondern faszinierender Ausdruck der immer gegenwärtigen Frage nach dem wahren Christusverständnis. Einer seiner Biographen bezeichnete sein Werk daher mit Goethe als «*Bruchstücke einer großen Konfession*». Das erklärt vielleicht auch, warum gerade dieses Kapitel diese Bedeutung gewonnen hat.

Die Erzählung *Der Großinquisitor* wurde über zwanzigmal ins Deutsche übersetzt. Und jede Übersetzung ist ja auch eine Interpretation. Außerdem hat fast jeder Herausgeber oder Übersetzer ein Vor- oder Nachwort dazu geschrieben. Man kann daher sagen, dass die Interpretation des *Großinquisitors* ein eigener Forschungszweig geworden ist.

Ich habe fünf verschiedene Übersetzungen des *Großinquisitors* von 1949 bis 2003 miteinander verglichen. Und es ist erstaunlich, wie unterschiedlich einzelne Worte teilweise übersetzt worden sind. Die Erzählung Dostojewskijs beziehungsweise Iwans beginnt ja mit dem Satz:

«– Ведь вот и тут без предисловия невозможно, то есть без литературного предисловия, тьфу! /

– Auch hier geht es nicht ohne ein Vorwort, das heißt, ohne ein literarisches Vorwort, puh!»

Die Interjektion am Ende des Satzes wird von den anderen vier Übersetzern folgendermaßen übersetzt: «*ha-ha!*», «*pfui!*», «*scheußlich!*», «*hol's der Teufel!*».

Selbst wenn man die Erzählung *Der Großinquisitor* im Zusammenhang mit dem vorausgehenden Kapitel *Die Brüder lernen sich kennen* sieht, in dem Iwan mehrmals die Ausdrücke gebraucht: «*Zum Teufel*», «*Der Teufel soll ihn holen!*», halte ich es für fragwürdig, die oben genannte Interjektion so frei zu übersetzen. Fragwürdig ist auch die Interpretation des Übersetzers:

«Der scharfe Angriff Dostojewskijs gegen die Römische Kirche und das Papsttum sei der damaligen Zensur geschuldet. Und mehr noch als die Kritik an der Römischen Kirche, habe Dostojewskij das politische Ziel verfolgt, vor der Gefahr des Anwachsens der linken Kräfte in Rußland zu warnen, die ja dann 1917 (Februar oder Oktober?) auch die Macht ergriffen hätten» [2].

Abgesehen davon, daß darüber im *Großinquisitor* nichts steht, stellt sich der Übersetzer damit auf die Seite der angegriffenen Römischen Kirche und deren *reservatio mentalis* (Gedankenvorbehalt), wonach jede Widerwahrheit (Kriwda) gerechtfertigt ist, wenn sie der Sache der Kirche dient.

Andererseits steht die Erzählung *Der Großinquisitor* natürlich auch im Zusammenhang mit dem vorausgehenden Kapitel, in dem Iwan die Frage stellt:

«Gibt es einen Gott, gibt es eine Unsterblichkeit? Was ihn angehe, habe er schon längst beschlossen, nicht mehr darüber nachzudenken, ob der Mensch Gott geschaffen habe oder Gott den Menschen».

Und in dem Kapitel *Die Auflehnung* gesteht Iwan seinem Bruder Aljoscha:

«Ich habe nie begriffen, wie man seine Nächsten lieben kann. Meiner Ansicht nach ist die Liebe Christi zu den Menschen ein in seiner Art auf Erden unmögliches Wunder».

Als Dostojewskij im Dezember 1879 auf einer Matinée zugunsten notleidender Studenten der Petersburger Universität das Kapitel *Der Großinquisitor* aus *Die Brüder Karamasow* vorlas, sagte er einleitend:

«Ein unter seinem Unglauben leidender Atheist dichtet in einem der qualvollsten Augenblicke seines Lebens ein phantastisches Poem, in dem er Christus im Gespräch mit einem hohen katholischen Geistlichen, dem Großinquisitor, zeigt. Das Leiden des Verfassers zeigt sich dadurch, daß er in dem Bild eines hohen Geistlichen der katholischen Weltsicht, die sich so weit von dem ursprünglichen apostolischen Glauben entfernt hat, (dass sie sich in ihr Gegenteil verkehrt) den wahren Diener Christi sieht. Indes ist sein Großinquisitor in Wahrheit ein Antichrist. Es handelt sich darum, daß man den Glauben an Christus entstellt, wenn man ihn nur mit den Zielen dieser Welt verbindet, weil dann der ganze Sinn des Christentums verlorengeht, und der Geist unweigerlich im Unglauben versinkt. Die hohe Auffassung von der Menschheit, die dem wahren Christentum eigen ist, wird entwertet zu einer Art Tierherde, und unter dem Schein einer sozialen Liebe zur Menschheit tritt offene Menschenverachtung zutage» [1].

In seinen *Notierten Gedanken* von 1881, also kurz vor seinem Tode, hat Dostojewskij den Atheisten Iwan noch genauer charakterisiert:

«Iwan Karamasow ist ein tiefgründiger Atheist, nicht einer der zeitgenössischen Atheisten, die mit ihrem Unglauben nur die Beschänktheit ihrer Weltanschauung und die Stumpfheit ihres Gehirns beweisen».

Und von sich selbst sagt er:

«Mein Glaube an Christus ist durch das große Fegefeuer der Zweifel hindurchgegangen, wie in meinem letzten Roman der Teufel von sich sagt».

Hier lassen sich Parallelen ziehen, zu einem anderen Suchenden der Weltliteratur, zu Goethes *Faust*. Und hier wie dort ist es auch ein Bekenntnis zur Unsterblichkeit des menschlichen Wesenseerns.

Das heißt, im Mittelpunkt der Erzählung *Der Großinquisitor* steht Iwans beziehungsweise Dostojewskijs Ringen um das wahre Christus- und Menschenverständnis. Iwans Skeptizismus und inneres Ringen bilden den philosophischen Kern der Erzählung. Aljoscha ist Iwans Ergänzung auf geistig-seelischer Ebene. Iwan ist wie Raskolnikow in höchstem Maße intellektuell; er ist aber auch intelligent genug, seinem eigenen Skeptizismus gegenüber skeptisch zu sein. Er ist ein Suchender, obwohl er weiß, *«daß der Himmel kein Unterpfand mehr gibt»*, und er ist damit derjenige mit dem fortgeschrittensten Bewußtsein. Um zu bekräftigen, *«daß ER auch früher schon manchen Gerechten, Märtyrern und heiligen Einsiedlern erschienen ist»*, zitiert Dostojewskij beziehungsweise Iwan die berühmten Verse Tjutschews:

*«Denn dich heimatliche Erde,
Hat ER, der am Kreuz gelitten,
Hat mit segnender Gebärde
ER in Knechtsgestalt durchschritten».*

Es ist sicher kein Zufall, daß Dostojewskij den Ort des Wiedererscheinens Christi in das Spanien des 16. Jahrhundert verlegt hat. Dort wütete damals nicht nur die Inquisition bis ins 19. Jahrhundert hinein. Sondern dort wurde auch der berühmte Jesuitenorden gegründet, der 1540 von Papst Paul III. zur militanten Kampftruppe der Gegenreformation ernannt wurde. In diesem Spanien, *«wo zum Ruhme Gottes»* täglich die Scheiterhaufen loderten und man in prunkvollen Autodafés Ketzer verbrannte, verlangte es Ihn, sich seinem sündigen, doch ihn kindlich liebende Volk wenigstens für einen Augenblick zu zeigen. In derselben menschlichen Gestalt, in der Er vor fünfzehn Jahrhunderten drei Jahre lang unter den Menschen gewandelt ist, erscheint Er.

Die Zurückweisung der drei Versuchungen in der Wüste durch Jesus-Christus, die der Großinquisitor Ihm vorwirft, bildet den christologischen Kern der Erzählung. Dostojewskij wollte mit seiner Erzählung *Der Großinquisitor* ja nicht nur eine zum Nachdenken zwingende Kritik an dem antichristlichen Verhalten des Großinquisitors und seiner Kirche aufzeigen, sondern auch sein eigenes Verständnis des wahren Christus.

Die im Matthäus-Evangelium beschriebenen Versuchungen Christi in der Wüste werden von Dostojewskij bzw. dem

Großinquisitor teilweise ja bewußt verfälscht oder verkürzt wiedergegeben, um zu «beweisen», dass Er falsch gehandelt habe.

Dostojewskij rührt hier an die Rätsel des Christuswesens und des historischen Christentums. Denn bis heute verkünden der Großinquisitor und seine Kirche um der weltlichen Macht willen den Menschen einen Christus, der den menschlichen Schwächen entgegenkommt statt diese zu überwinden. Die Größe Christi liegt aber darin, daß Er nach der Jordantaufe auf alle weltliche Macht verzichtete und «*Knechtsgestalt*» annahm, wie Tjutschew das ausgedrückt hat. Er wollte den Weg der Menschwerdung bis zu Ende gehen. Dadurch wurde Er zum Bruder aller Menschen und zu deren Erlöser - wahrer Mensch und wahrer Gott. Wir verdanken es dem Dichter-Philosophen Fjodor Dostojewskij, daß er dieses Christusverständnis aufgezeigt hat, an das man kommen kann, wenn man die Versuchung Christi in diesem Zusammenhang betrachtet. Von daher kann man verstehen, daß Dostojewskij 1854 nach seiner Rückkehr aus der Verbannung schrieb:

«Ich glaube, daß es nichts Schöneres, Tieferes, Vernünftigeres, Mutigeres und Vollkommeneres gibt als den Erlöser... Und wenn mir jemand bewiese, dass der Christus ausserhalb der Wahrheit steht (wie der Großinquisitor), so würde ich lieber bei Christus als bei der Wahrheit bleiben».

Nicht verstehen kann man deshalb, daß Wasilij Rosanow in seiner *Analyse des Großinquisitors* Dostojewskij unterstellt: «Auch er sei mit ihm, mit diesem mächtigen und klugen Geist in der Wüste», indem er den letzten Satz von Dostojewskijs *Notierten Gedanken* von 1881 falsch und unvollständig zitiert:

«Mein Hosianna ist durch den Kelch der Versuchungen gegangen».

Tatsächlich lautet der Satz:

«Folglich glaube ich an Christus und bekenne ich mich zu diesem Glauben nicht wie ein Kind, sondern mein Hosianna ist durch das große Fegefeuer der Zweifel hindurchgegangen, wie in meinem letzten Roman der Teufel von sich sagt».

D. h. man kann Rosanow sehr wohl verstehen, denn er glaubt selbst nicht an Christus und fragt nur: «Wo ist Gott, die Wahrheit und der

Weg?» und versucht in langatmigen Ausführungen sein Verständnis für das Verhalten des Großinquisitors zu begründen.

Sein Unverständnis für Jesus-Christus zeigt sich schon in der scheinbaren Richtigstellung des ersten Satzes in dem *Er* erscheint. Iwan bzw. Dostojewskij erzählt Sein Erscheinen wie folgt:

«In Seiner unermesslichen Barmherzigkeit wandelt Er noch einmal unter den Menschen in derselben menschlichen Gestalt, in der Er vor fünfzehn Jahrhunderten drei Jahre lang unter den Menschen gewandelt war».

Rosanow ändert das ab und schreibt: *«dreiunddreißig Jahre»* und zeigt damit, daß er den Weg von Jesus zu Christus und die Jordantaufe nicht verstanden hat. Anders ist es auch nicht zu erklären, daß er Christus unterstellt, *«daß Er die wahre Natur des Menschen nicht kenne und nicht imstande sei, sie zu retten; daß vielmehr der Böse selbst, der die Menschen so gut kenne, und nicht weniger liebe als Er, sie werde retten müssen».*

Und wenn man nur an Gott glaubt und nicht an Christus, dann müssen einem alle Ungerechtigkeiten der Welt unverständlich bleiben, wie Iwan, der das erkannt hat, und deswegen *«mit dreißig (Jahren) den Kelch zu Boden werfen möchte»*. Dass er das ausgerechnet mit *«dreißig»* tun möchte, dem Beginn des Christuswirkens, weist darauf hin, daß er bzw. Dostojewskij diese Schwelle von Jesus zu Christus erkannt hat, und die Not-Wendigkeit, diese zu überschreiten. Deswegen habe ich Iwan als Suchenden bezeichnet, als denjenigen mit dem fortgeschrittensten Bewußtsein, und Aljoscha als dessen Ergänzung auf geistig-seelischer Ebene.

Und auch wenn heute nach größeren Naturkatastrophen und Unglücken immer wieder die Frage auftaucht, wie kann Gott das zulassen? so drückt sich auch darin ein fehlendes Christusverständnis aus. Ein solcher Gottesbegriff, der den Menschen nicht einbezieht, führt zu einer Gottes-Verdrossenheit oder -Gleichgültigkeit. Man kann auch sagen, Gott nicht zu verstehen, ist eine gewisse Beschränktheit, aber Christus nicht zu verstehen, ist ein Unglück. Oder, das Christentum hat zwar als Religion begonnen, aber es ist größer als alle Religionen, weil es mit der Weiterentwicklung des Menschen in der Geschichte rechnet. Das heißt nicht, daß die Versuchermächte nicht mehr wirksam sind. Im Gegenteil, der Großinquisitor und seine Kirche lassen sich immer neue

Versuche einfallen, um das wahre Christusverständnis zu verfälschen und zu verschleiern. Das beginnt mit der Lüge:

«Aber zum Glück hast Du, ehe Du gingst, Dein Werk uns übergeben <...> wir werden sie abermals betrügen, denn Dich werden wir nicht mehr zu uns hereinlassen. In diesem Betrug wird auch unser Leiden liegen, denn wir werden lügen müssen».

Das ist der Grundzug des Großinquisitors und seiner Kirche, und die einzige Sünde, die nicht vergeben wird, weil sie wissen, dass sie lügen und es dennoch tun. Das hat Dostojewskij klar erkannt und benannt, wenn der Großinquisitor sagt:

«Genau acht Jahrhunderte ist es her, daß wir von ihm entgegennahmen, was Du entrüstet zurückgewiesen hast, jene letzte Gabe, die er Dir anbot, als er Dir alle Reiche der Erde zeigte».

Mit dem Hinweis auf die vor achthundert Jahren erfolgte Übernahme der weltlichen Macht durch die Römische Kirche wollte der Großinquisitor bzw. Dostojewskij auf die Kaiserkrönung Karls des Großen zum *Imperator Romanorum* durch Papst Leo III. im Jahre 800 hinweisen. Die eigentliche Machtfülle wuchs der Römischen Kirche jedoch erst nach dem Verfall des Karolingerreiches unter Papst Nikolaus I. zu. Gestützt auf die gefälschten *Pseudo-isidorischen Dekretalien*, aus denen die politische Herrschaftsgewalt des Papstes über alle Reiche der Welt hervorgehen sollte, konnte dieser dem Abendland seinen Stempel aufdrücken.

Der Hauptgrund für die Ablehnung Photios' war die auf dem Konzil in Konstantinopel von 869 von ihm vertretene *Trichotomie*, die Dreiheit des Menschenwesens aus Leib, Seele und Geist. Diese Auffassung hängt mit dem dem ostkirchlichen Verständnis der Trinität zusammen und stützt sich auf die paulinische Lehre vom *psychischen* und *pneumatischen* Menschen, der bei den alten und neuen Christen zu Unterscheidung von Seele und Geist geführt hat. Die Trichotomie wurde von Rom als *«Erfindung des Bösen»* verworfen und die *Dichotomie* als wahre Lehre postuliert, wonach der Mensch nur aus Leib und Seele bestehe. Dem Geist wird keine Selbständigkeit zugebilligt, er wird sozusagen *«abgeschafft»*. Und mit dem *Infallibilitätsdogma*, dem Unfehlbarkeitsdogma des Papstes und der Kirche von 1869/70, wurde der Sieg des Jesuitismus über den Geist endgültig besiegelt. D.h. von nun an und in alle Zukunft hat sich die Kirche des Großinquisitors dem

«*Geist in der Wüste*» verschrieben, denn ein solches Dogma kann nur mit dem Papstprinzip selbst wieder aufgehoben werden. Dieses Ereignis war natürlich auch Dostojewskij nicht verborgen geblieben, und war vielleicht sogar der Anlaß, dem *Großinquisitor* sein Verständnis des wahren Christi gegenüberzustellen. Die Römische Kirche und das Papsttum haben sich damit jedenfalls gegen die Evolution, d.h. gegen die menschliche Weiterentwicklung gestellt.

«Wie verhält sich die Legende zu den großen Formen, die das religiöse Bewußtsein der europäischen Völker angenommen hat? Im Grunde treten in der Legende ja nur die Namen Christentum und Katholizismus auf; aber dem ersteren ist "nur" der hohe Begriff vom Menschen entnommen, dem zweiten die Verachtung des Menschen und der schreckliche Versuch, dessen Willen und individuelle Weisheit und Kraft zu knebeln, um daran Kritik zu üben»,

schreibt Rosanow in seiner *Analyse* nachvollziehbar. Nicht nachvollziehbar ist jedoch seine rassenspezifische Deutung der drei größten christlichen Kirchen und des jeweiligen religiösen Bewußtseins.

So behauptet er, das Spezifische der romanischen Rassen sei das Streben nach mittelalterlicher «*Universalität*», wie es in der Römischen Kirche zum Ausdruck komme. Das Streben nach dem «*Individuellen*» sei das Charakteristikum der germanischen Rassen, wie es im Protestantismus zum Ausdruck komme. Und die Sehnsucht nach «*Harmonie und Klarheit*», wie sie in der Rechtgläubigkeit zum Ausdruck komme, sei das Charakteristische der slawischen Rasse, die als letzte den Schauplatz der Geschichte betreten habe. Eine solche pauschale Charakterisierung der christlichen Kirchen nach rassenspezifischen Gesichtspunkten ohne Berücksichtigung der historischen, menschlichen und sozialen Entwicklungen in der fast zweitausendjährigen Geschichte des Christentums, kann nur zu falschen Ergebnissen führen.

Aus Griechenland stammt auch die europäische Philosophie und gilt seitdem als die einzige Form des Denkens überhaupt.

«Die Griechen haben, was wir Denken nennen, erst geschaffen: Die menschliche Seele, der menschliche Geist wurde von ihnen entdeckt; eine neue Selbstauffassung des Menschen liegt dem zugrunde» [3].

Die griechische Philosophie ist nicht nur das Fundament der europäischen Philosophie, sondern sie ist auch ihre Struktur und ihr wesentlicher Inhalt.

«Der zählende und messende Verstand der Römer war aber ungeeignet, den griechischen Geist und seine Ergebnisse richtig zu interpretieren. Und noch ferner standen ihm die beiden semitischen Völker in ihrer extremen Nüchternheit des Denkens <...>.

Es war die Philosophie der Übersetzer und Kommentatoren, die in die europäische Philosophie des Mittelalters einging und sich von da über die Klöster und Universitäten in die europäischen Völker ergoß, nicht eigentlich der Geist der Griechen. So wurde das europäische Denken in den entscheidenden Jahrhunderten zu einem einseitigen Rationalismus erzogen, der dann in Descartes als Sieger über alle anderen Denkformen zum Durchbruch kam; und der in der Aufklärung das geistige Leben vollkommen durchdrang und noch die Philosophie der Gegenwart stark beeinflusst» [3].

Das griechische Gedankenerbe und das Christentum fanden noch einen zweiten Weg nach Europa, der nicht über Rom und Palermo, Alexandria und Toledo führte, wo die arabischen Gelehrten saßen, sondern über Byzanz.

«Der legitime Erbe der griechischen Denker war nicht Rom, sondern Byzanz. Die byzantinischen Gelehrten, die griechischen Kirchenväter und die Mönche in den Athos-Klöstern sprachen und schrieben griechisch, sie bedurften keiner Übersetzungen und, das Wichtigste, sie besaßen die Urtexte. Die Sprache und infolgedessen die geistige Atmosphäre war in den Grundstrukturen die gleiche, und viel von der Ausgewogenheit des griechischen Geistes war erhalten geblieben. Allerdings waren die byzantinischen Gelehrten Christen und lasen wie die westeuropäischen Gelehrten, Aristoteles und Platon im christlichen Geiste» [3].

D. h. der Weg von Athen nach Byzanz war nicht nur geographisch kürzer als über Rom oder Toledo, *«sondern auch irrwegefreier, sodaß die byzantinischen Gelehrten ein viel wahreres Bild der griechischen Philosophie (und des Christentums) gewinnen konnten als die abendländischen. Und noch ein zweiter Unterschied zwischen Byzanz und Paris (als Zentrum des Rationalismus) ist bedeutungsvoll: der leitende Philosoph in Byzanz war nicht Aristoteles, der Vater der Logik, sondern Platon, der Entdecker der Ideenwelt, der Unsterblichkeit und der Ungeborenheit, von dem das abendländische*

Mittelalter so gut wie nichts wusste. Was Thomas von Aquin, seit 1879 der offizielle katholische Kirchenphilosoph, für das Abendland bedeutet, das ist für Ostrom und die orthodoxe Kirche Photios, der Patriarch von Byzanz», auf den ich bereits hingewiesen habe.

«Er war es, der die grundsätzlichen Unterschiede römischen und byzantinischen Denkens, römischer und byzantinischer Christlichkeit erfaßte und scharf betonte. In seinem Geiste wirkten die byzantinischen Gelehrten in die Welt hinaus. Im Geiste des Photios wirkten auch die griechischen Slawenapostel Kyrill und Method, die auch die Grundzüge der slawischen Schrift entwickelten. Byzanz wirkte so nachhaltig auf die slawischen Völker, daß noch heute byzantinisches Mittelalter durchaus lebendig ist, zum Beispiel in der Liturgie der orthodoxen Kirche, die ohne die Kenntnis der platonischen Philosophie nicht zu verstehen ist» [3].

Die beiden aus der griechischen Philosophie hervorgegangenen Entwicklungen der europäischen Philosophie, die abendländisch-aristotelische und die morgenländisch-platonische, haben sich seit der Trennung der orthodoxen von der römischen Kirche nach dem Konzil von 869, das von der Ostkirche nicht mehr anerkannt wurde, immer weiter voneinander entfernt. Und erst nach der Aufklärung, d. h. nach der Selbstbesinnung der deutschen Philosophie und Literatur nach 1789, kam es wieder zu einer vorübergehenden philosophischen Annäherung.

Ohne die Mitbetrachtung dieser unterschiedlichen Entwicklung der europäischen Philosophie und des (Kirchen)Christentums in Ost und West ist auch das Eintreten Dostojewskijs für «das wahre Christentum» und seine hohe Auffassung vom Menschen nicht zu verstehen. Dabei ist Dostojewskij keineswegs in mittelalterlichem Empfindungs- und Verstandesbewußtsein stehengeblieben. Im Gegenteil, als moderner Schriftsteller ist er von ganz zeitgemäßem und zukunftsweisendem Bewusstsein.

Vom modernen Künstler werden ewige Werte nicht geleugnet, sondern im Vergänglichen gesucht und sichtbar gemacht. Das ist das entscheidende Kriterium gegenüber der herkömmlichen Ästhetik, für die es einen Kanon festgefügtter zeitloser Wertvorstellungen gab. Deshalb geht die moderne Literatur über die idealistisch-platonische Ästhetik hinaus, die das Abbilden des Ewigen nur als Aufscheinen des Ewigen, als bloßes Abbilden einer zeitlosen Idealität verstand. Die

moderne Literatur und Kunst zeigen die Umkehrung: Das konkret Sinnliche gewinnt in all seiner Vergänglichkeit durch die künstlerische Gestaltung Ewigkeitswerte. Es wird im wörtlichen Sinne «aufgehoben», d. h. es findet in Verwandlungsprozess im Materiellen statt.

Hier manifestiert sich in scheinbar geistloser Zeit ein neuer Geistrealismus, der nicht eine jenseits der Erfahrung liegende Abstraktion meint, sondern als konkrete Geisterfahrung im Irdischen, im Vergänglichen, Einmaligen und Unscheinbaren erfaßt werden kann.

In diesem Sinne ist auch Goethes *Faust* ganz modern und zukunftsweisend, wenn es am Ende heißt:

*«Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan,
Das Ewig-Weibliche (Sophia)
Zieht uns hinan».*

Wie Dostojewskij ist auch Goethe kein Schulphilosoph («*ich habe nie über das Denken nachgedacht*»), sondern «*Dichterphilosoph*». Das Gewahrwerden der Idee in der Wirklichkeit ist für ihn die höchste Kommunion. Oder wie er es in einem Brief von 1787 formuliert hat:

«Die(se) Art der Dinge zu sein ist auf eine unglaubliche und geheimnisvolle Weise bestimmt und umschrieben, wenn gleich alle Wesen miteinander in Kommunikation stehen».

Mit diesem aktuellen Signalwort der Philosophie und Gesellschaftswissenschaft, das an keiner Universität mehr fehlt, möchte ich zum Kontext kulturhistorischer Probleme der Gegenwart in der Philosophie zurückkommen, ohne auf den Kommunikationsbegriff näher einzugehen; dieser ist ja Thema der Konferenz: *Der Mensch im System der Kommunikation*.

Auf einem Symposium zur *Philosophie in Rußland heute* im Jahre 1995 sprach der russische «Philosoph» Jevgenij Barabanov (Moskau) über *Russische Religionsphilosophie in der Kultur des postkommunistischen Rußland*. Schon die Formulierung des Themas zeigt, dass es ihm in

erster Linie um eine Abrechnung mit der sowjetischen Philosophie und mit der Rückkehr der russischen Religionsphilosophie ging. Barabanov stützt sich dabei auf einen von Plutarch falsch interpretierten Ausspruch Heraklits (544-483), wonach *«nur für die Wachenden die eine und gemeinsame Welt existiere, während unter den Schlafenden ein jeder in seine eigene einkehre»*. Und er postuliert eine einseitig auf Descartes und den Rationalismus abgestellte Aufklärungsphilosophie. Mit dieser falsch interpretierten vorchristlichen Philosophie versucht er die russische Religionsphilosophie lächerlich zu machen, indem er sie als eine *«Philosophie des Aberglaubens und der Träumer»* bezeichnet. Abgesehen davon, daß er sehr weit zurückgreift, um ein

Phänomen der Gegenwart zu beurteilen, interpretiert er Heraklit falsch, wenn er nur die Tagseite des Zitates herausstellt. Heraklit hat nämlich immer die Harmonie und Gleichwertigkeit der Dinge betont: *«Gott ist Tag und Nacht, Sommer und Winter, Krieg und Frieden»*.

Ich habe daher Barabanovs «Philosophie» in Anführungszeichen gesetzt, weil er als krankhafter Aufklärer «natürlich» auch die Philosophie der Dichtung Dostojewskijs und dessen Christusverständnis als *«philosophische Paraphrasen und Parodien»* bezeichnet.

In meinen Ausführungen zur *«Unvollendeten Moderne des 20. Jahrhunderts»* habe ich darauf hingewiesen, *«daß die <russische> Religionsphilosophie im Westen und von den Westlern meist nicht verstanden und deshalb als unwissenschaftlich abgelehnt wird»*. Das gilt auch für Barabanov, für den jede Weltanschauung von vornherein suspekt ist. Es ist daher sinnlos, auf diese Art selbstgewählter neuer philosophischer Unmündigkeit näher einzugehen, zumal die Religionsphilosophie nicht mein Thema ist. Deswegen habe ich im Vorwort auch den Philologen und Religionsphilosophen Georg Picht zitiert, der in seinem nachgelassenen Werk *Kunst und Mythos* (1985) schreibt:

«Die große Philosophie des 20. Jahrhunderts hat sich nicht in Worten vollzogen, sondern in der modernen Kunst, Denken ist Darstellung geworden».

Einen positiven Ansatz zur Begründung einer neuen Philosophie hat übrigens der junge russische Philosoph Alexej Lóssew zu Beginn

des 20. Jahrhunderts (1919) in einem Artikel über die Russische Philosophie formuliert:

«Er gehe davon aus, daß die Hauptrichtung der modernen Philosophie nicht daran zweifeln lasse, daß ihr Thema das exakte Denken und Erkennen sei. Es gebe jedoch gute Gründe, auch die nicht-logische oder vor-logische Schicht des Erkennens zu berücksichtigen, welche als „verborgenens Wort“ den Dingen immanent sei und sich durch den Menschen offenbare».

Dies würde ich als einen Erkenntnisweg bezeichnen, der das Geistige im Menschen mit dem Geistigen in der Welt verbinden möchte.

Dostojewskijs philosophische Erzählung *Der Großinquisitor* ist ein unerschöpfliches Thema für das moderne Rußland und die ganze Welt. Die Kräfte in der Welt, die der wahren Christuserkenntnis Dostojewskijs und seiner Philosophie der Freiheit entgegenstehen, der antichristliche Großinquisitor und seine Kirche, hat er ja deutlich benannt. Und diese Kräfte haben den Kampf gegen den Geist und die wahre Christuserkenntnis auch nicht aufgegeben, im Gegenteil. Sie arbeiten heute nur mehr im Verborgenen und damit um so wirksamer, wie der 1928 in Spanien gegründete katholische Geheimorden *Opus Dei* (*Werk Gottes*).

Die Frage Iwans am Beginn der Erzählung: *«Gibt es einen Gott, gibt es eine Unsterblichkeit?»* beantwortet er selbst mit *«dem unmöglichen Wunder der Liebe Christi zu den Menschen»*. Und wenn man der Frage nach der Unsterblichkeit die Gewissheit Platons von der *«Ungeborenheit»* hinzufügt, versteht man vielleicht auch die Frage nach der Ewigkeit. Die Frage nach der Berechtigung des Bösen in der Welt wird nur indirekt beantwortet. Denn die Möglichkeit der Freiheit liegt schon in der Erkenntnis des Bösen und des Guten; im Paradies gab es keine Freiheit. Die Möglichkeit der Freiheit liegt in jeder Handlung Entscheidung, die wir treffen, wenn wir uns vorher bewußt werden, ob diese positiv oder negativ ist. Dostojewskijs Erzählung *Der Großinquisitor* zeigt ein Christusverständnis, das diese Freiheit ermöglicht und bestärkt und ist daher ganz zeitgemäß und zukunftssträchtig. Für russische Menschen ist das vielleicht noch einfacher, denn

«Das russische Volk kennt zwar das Evangelium schlecht, aber es kennt Christus und trägt seit Urzeiten Christus in seinem Herzen. Daran besteht keinerlei Zweifel»,

schrieb Fjodor M. Dostojewskij 1873 in der Erzählung *Wlas (Büßer)*.

Библиография:

1. Dostojewskij F. M. Der Großinquisitor: Ein Poem, Werkausgabe, 2001
2. Kasack W. Dostojewski. Leben und Werk. Mit Abbildungen (insel taschenbuch 2267), 2003.
3. Schischkoff G. Philosophisches Wörterbuch (Deutsch) Gebundene Ausgabe – 1. Januar 1991

УДК 821.161.1«18/19»

НАБОКОВ ПРОТИВ ДОСТОЕВСКОГО

Ю. П. Бень, Е. Д. Триморук

Приднестровский государственный университет
им. Т. Г. Шевченко, Тирасполь

Преподавание Владимиром Набоковым русской литературы в Корнуэльском университете вызывает споры, как среди коллег, так и среди студентов. Особенно это касается интерпретации творчества Ф. М. Достоевского. Набоков называет его автором детективных романов, а его героев штампованными и статичными. Он предпочитает не замечать динамику развития образов героев-идеологов и глубокий философский смысл великих романов Достоевского. Набоков-лектор, пытаясь абстрагироваться или отказаться от академичной направленности, не в силах избежать оценок, присущих системному образованию и собственной субъективности. Причина – в его страхе, что генеалогия Набокова-писателя будет определена творчеством выдающегося предшественника.

Ключевые слова: спорные лекции, детективные романы Достоевского, штампованные герои, субъективность, генеалогия Набокова-писателя.

Nabokov vs Dostoevsky

Yu. P. Ben, E. D. Trimoruk

Taras Shevchenko State University of Tiraspol

Vladimir Nabokov's teaching of Russian literature at the University of Cornwall is controversial, both among colleagues and students. This is especially true of the interpretation of the work of F. M. Dostoevsky. Nabokov calls him the author of detective novels, and his characters are cliched and static. He prefers not to notice the dynamics of the development of the images of the ideologue heroes and the deep philosophical meaning of Dostoevsky's great novels. Nabokov is a lecturer, trying to abstract or abandon the academic orientation, unable to avoid the assessments inherent in system education and his own subjectivity. The reason is his fear that the genealogy of Nabokov, the writer, will be determined by the work of an outstanding predecessor.

Keywords: controversial lectures, Dostoevsky's detective novels stamped heroes, subjectivity, the genealogy of Nabokov the writer.

«Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится».

В. Набоков

В 1948 году Набоков приглашён в Корнуэльский университет (штат Южная Каролина), где проработает до 1959 года. У него рокфеллеровский грант, он достаточно свободен в определении

содержания курса русской литературы. В письме декану факультета он пишет:

«Нужно мне одно – 150 моих студентов должны научиться читать книги, вместо того чтобы обходиться общими рассуждениями касательно «идей», заключённых в этих книгах, равно как и болтовнёй про «влияния», про «общий фон», человеческий аспект и прочее» [3, с. 233].

Он также соглашается с тем, что *«лекции по русской литературе не следует читать только по-русски» [5, с. 218].*

Набоков признается, что пишет 2000 страниц, включающих в себя 100 лекций. Тематически это от протопопа Аввакума до Александра Блока. Надо сказать, что он ненавидит свою работу, ненавидит американских студентов, считая их безнадёжными тупицами. Хотя здесь можно говорить с оговорками, потому что одни ученики обожали методы его работы, а другие, к примеру, известный американский писатель Пинчон, вспоминают только ужасный акцент.

Фигуру Набокова как преподавателя не раз обсуждали в разных американских университетах, даже в Гарварде. Показательна история, случившаяся там. Читаем Б. Бойда:

«Михаил Карпович с кафедры славистики боялся, что Набоков начнёт рассказывать наивным студентам о том, что Достоевский писал детективы, но в конечном итоге поддержал кандидатуру Набокова... Роман Якобсон, светило гарвардской славистики, видимо, побоялся соперничества и раскритиковал Набокова за неординарное отношение к Достоевскому и к другим великим русским писателям. На это сторонники Набокова возразили, что он сам великий русский писатель. Якобсон ответил: „Господа, даже если допустить, что он крупный писатель, мы что же, пригласим слона быть профессором зоологии?“ Парировать этот выпад не смог никто» [2, с. 364].

Лекция В. Набокова «Фёдор Достоевский (1821-1881)», скорее, комментарий к творчеству великого русского писателя, чем собственно лекция. С первого абзаца нам дают обширную цитату из письма Белинского к Гоголю. Авторитет их для автора «Дара» весьма сомнителен. Что же касается Достоевского, то тут называют другие вопросы, потому что в силу вступают законы

противоречия или высказывания с оглядкой. С оглядкой (курсив наш) на Голядкина? Набоков не без пресловутой иронии и высокомерия наверняка простил бы столь напрашивающуюся игру слов. Те замечания, которые предъявляет Набоков автору «Двойника», обратимы и против него. Может быть, не случайно одного из самых трогательных своих персонажей он наделяет фамилией Лужин, обладателя которой у Достоевского трогательным назвать никак нельзя.

Автор «Соглядатая» не избежал оборотов, которые выдают сомнения перед «непросвещёнными» обожателями «невеликого» Достоевского: *«В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта»*. Здесь важно местоимение «мне». Достоевского, как «явление мирового искусства», признают многие просвещённые и «непросвещённые» люди, «с памятью и без», как делил людей Набоков по признанию в одном из писем Розову. В «проявлении личного таланта» кроется недостаток, который можно приписать всегда предельно субъективному Набокову. Он говорит об этом и в лекции о Достоевском: *«Подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира, какого до него никогда не было, и что ещё важнее — его достоверность»*.

Как и Достоевский, Набоков считал А. С. Пушкина величайшим писателем. Однако если второй впитал пушкинский аристократизм, то первый - пушкинское мещанство (по выражению Е. Штакеншнейдер в своём дневнике о Достоевском: *«...но он мещанин»*) в том смысле, что тот постоянно нуждался в деньгах, от чего, как всегда, ещё одна раздвоенность, без которой, возможно, не было бы и Достоевского-писателя. В любом случае, между Набоковым-аристократом и Достоевским-мещанином есть классовая и социальная стена, которая ощутима не столько через их книги, сколько в их реальной жизни.

Не хватило Набокову, при всем его неакадемизме, и преподавательской свободы. Он не может обойтись без оценок. Студентам он, как упоминает Бойд, *«велел им записать и выучить эти оценки: Толстой — пять с плюсом, Пушкин и Чехов — пять, Тургенев — пять с минусом, Гоголь — четыре с минусом, Достоевский — три с минусом или два с плюсом»* [2, с. 140].

Из лекции В. Набокова можно выделить несколько конкретных замечаний в адрес великих романов Достоевского:

1. Персонажи со сформировавшимися, сложившимися характерами, чаще всего болезненные, упивающиеся своим падением, грехом и унижением. Набоков говорит прямо: *«У героев Достоевского есть ещё одна удивительная черта: на протяжении всей книги они не меняются»*. Но разве Раскольников в финале романа «Преступление и наказания» остался прежним? Князь Мышкин не совершил круг, чтобы вернуться в Швейцарию совершенным идиотом? Иван Карамазов не сходит с ума? Какое уж тут «не меняются»?

2. Истеричные женщины, готовые на жертвы и так же склонные к тому, чтобы упиваться своим падением, как и их «мужские» двойники: *«У Достоевского тема падения, унижения не покидает нас с самого начала, и в этом смысле сестра Раскольникова Дуня, и пьяная девочка, мелькнувшая на бульваре, и добродетельная проститутка Соня — все они сестры из единой достоевской семьи заламывающих руки героинь»*. Но ведь и «бешеные женщины» Дунечка, Настасья Филипповна, и Аглая, Грушенька могут, как «пристрелить» любимого, так и поехать за ним на каторгу.

3. Криминализированный сюжет. Набоков утверждает: *«Достоевский — прежде всего автор детективных романов, где каждый персонаж, представший перед нами, остаётся тем же самым до конца, со своими сложившимися привычками и чёрточками»*. Но разве это не усиливает напряжённость повествования?

4. Неправдоподобность и растянутость эпизодов, отсутствие симметрии и гармонии во многих сценах. Набоков пишет: *«Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор! Здесь нет никакой художественно оправданной связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр высокой патетики и набожности»*. Автор «Приглашения на казнь» продолжает описывать эпизод чтения: *«посмотрите на отсутствие художественной соразмерности. Преступление Раскольникова описано во всех гнусных подробностях, и автор приводит с десяток различных его объяснений. Что же касается Сони, мы ни разу не видим, как она занимается своим ремеслом»*. Почему Набоков выступает деспотом

нашего воображения? Как он сам говорил в таких случаях: *«Вы вывихиваете мне мозг»*. И нам тоже.

При этом Набоков совершенно не собирается замечать столь любимую им комбинацию «алфавитного иконизма» и семантической наполненности (достаточно вспомнить Ольгу Олеговну Орлову из первого англоязычного романа писателя) имени героя первого великого романа Достоевского – Родион Романович Раскольников.

5. Наличие штампов, сентиментальность и чувственность героев. Достоевский, как отмечает Набоков, *«довольно посредственный, со вспышками непревзойдённого юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей»*. Как будто есть чёткая иерархия качества художественного текста на все времена. Писательское удостоверение? Орден Сочинителя? Как не вспомнить знаменитую булгаковскую сцену при входе Коровьева и Бегемота в писательский ресторан.

6. Влияние на читателя, точнее, способ воздействия: *«Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства — всем этим восхищаться нелегко»*. Так что исходить мы будем из той же эстетической установки, которую Набоков высказал в начале лекции: *«<...> я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом»*. Достоевский «под своим углом» выбрал Идею. Поверили мы героям-идеологам Раскольникову и Ивану Карамазову? Или нет? Ещё поэты озёрной школы говорили о некоем негласном договоре писателя и читателя о доверии. Вопрос по-прежнему открыт для дискуссий из века в век.

Набоков, говоря о «Записках из подполья», пишет:

«В данном повествовании сама отвлечённость темы, отвлечённое понятие гнусного поступка и последовавшего за ним падения представлены не без причудливой силы, в манере, изображающей характер человека из подполья».

Но в «Приглашении на казнь» «гносеологическая гнусность» Цинцинната вызывает не меньше вопросов.

Ещё одна цитата, которую можно применить в качестве обратной, или, что звучит более рычаще, ругательно и трендово, реверсивно: «<...> герои Достоевского выбирают что-нибудь безумное, идиотское или пагубное — разрушение и смерть, лишь бы это был их собственный выбор». Наверное, финал «Защиты Лужина», «Король, дама, валет», «Приглашение на казнь», «Прозрачные вещи» говорят об иной смерти? «Под знаком незаконнорождённых», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита», «Сестры Вейн», - в них нет ничего безумного?

Набоков, упрекая Достоевского в безвкусице, поспешности, топорных штампах, пусть и мастерски, но не избежал творческого подражания. Пример - «Соглядатай», который ступает за «Двойником» с искусным талантом. Набоков и не боится здесь признаться:

«Лучшим, что он написал, мне кажется „Двойник“. Эта история, изложенная очень искусно, по мнению критика С. Мирского, — со множеством почти джойсовских подробностей, густо насыщенная фонетической и ритмической выразительностью, — повествует о чиновнике, который сошёл с ума, вообразив, что его сослуживец присвоил себе его личность».

Роллан, изучая творчество Генделя, писал:

«Подражание чужим мыслям и формам и их усвоение сами по себе — совершенно нормальные явления в искусстве. Можно сказать, что это черта, присущая великому художнику». Так что набоковский угол (выделение наше) остаётся за ним. Пульсация, которую трудно различить, - и она не является одноразовым явлением. Зачастую она может повториться через время. Известный „перечитыватель“ Набоков хорошо знал Достоевского, иначе откуда сюжетная ссылка и отсылка в „Отчаянии“, карандашная история в „Прозрачных вещах“? Достоевский входил в ткань творчества Набокова не меньше, чем Пушкин, Гоголь и Толстой, и порой кажется, более остальных. Как не вспомнить Ставрогина из „Бесов“, который является, как я считаю, предтечей Гумберта Гумберта в „Лолите“».

Таким образом, Набокова в большей степени удручает отсутствие стиля, вкуса, поспешность таланта Достоевского, который не успевал детализировать, придать художественного

своеобразия. Из перечисленных комментариев Набокова в лекции о Фёдоре Достоевском важным остаётся признание за классиком художественного таланта, достоверности изображения. Энн Фридман не нашла у Набокова какой-либо особой проницательности. Она выразила критику в отношении композиционной структуры «Лекций по русской литературе», к недостаткам отнесла утомительные пересказы, которые, на наш взгляд, наиболее привлекательны в них. Как говорит М. Бахтин:

«Хороший пересказ, при правильной методически осознанной задаче, может получить большое значение для эстетического анализа».

Отметим, что не склонный к деспотизму, В. Набоков деспотически относится к Достоевскому как объекту исследования, как будто это его персонаж, над которым он властвует. Не является ли Достоевский в его «Лекциях», действительно, только персонажем, которого он «развенчать» и даже распять?

При этом к творчеству Достоевского автор «Бледного пламени» и «Призрачных вещей» в своём курсе о русской литературе обращается, по всей видимости, после громкого скандала. Как-то в середине марта, когда Набоков читал лекцию по обзорному курсу русской литературы, один из студентов встал со своего места и заявил, что, если Набоков не желает говорить о Достоевском, он сам расскажет о нем другим студентам. После лекции Набоков ворвался на кафедру английской литературы вне себя от ярости и потребовал, чтобы обидчика выгнали из университета. Его не выгнали, но из чувства протеста он перестал ходить на лекции Набокова. Автор «Дара», в свою очередь, терпеть не мог, когда ему перечили, даже если доводы оппонента были разумными, и весь оставшийся семестр отмечал в журнале, присутствует ли «идиот» на лекциях, — тот появился только шесть раз из двадцати. Этот блестящий студент, наделённый недюжинным писательским даром, на экзамене получил неудовлетворительную оценку и пожаловался Артуру Майзенеру и М. Г. Абрамсу. Они сочли, что «неакадемический лектор» переборщил, и попросили его успокоиться и пересмотреть оценку. Набоков отказался: он же предупреждал студентов, что ждёт от них строго определённых ответов. Этот студент не желал соблюдать правила игры (как не любил их, в свою очередь,

Набоков) и поэтому потерпел поражение. Или, может быть, Набоков просто решил вывести его из игры [2, с. 370].

Владимир Набоков жил в своём Зазеркалье, среди своих «Прозрачных вещей», и страшно боялся отражаться, стать прозрачным, как один из его героев. Даже его короткий Комментарий к лекциям о любимом им Гоголе написан, собственно, для того, чтобы доказать: как бы критики ни стремились вывести литературную генеалогию писателя Набокова из творчества Гоголя, ничего у них не выйдет.

Библиография:

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
2. *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. СПб., 2010. 950 с.
3. *Зверев А. М.* Набоков. 3-е изд. М., 2016. 475 с.
4. *Набоков В.* Лекции по русской литературе. СПб., 2021. 448 с.
5. *Роупер Р.* Набоков в Америке. По дороге к «Лолите». М., 2017. 384 с.
6. *Мельников Н.* Сеанс с разоблачением или портрет художника в старости [Электронный источник]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/melnikov-seans-s-razoblacheniem.htm> (Дата обращения 12.01.2021).

УДК 81'42: 821.161.1

ОБРАЗ ДОСТОЕВСКОГО В РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСЕ

Г. Н. Боева

Санкт-Петербургский университет промышленных
технологий и дизайна

Исследуются различные способы репрезентации образа Достоевского в рекламном дискурсе, в том числе с применением интернет-технологий. Делаются заключения о «культурном капитале» имени классика и анализируется механизм восприятия его репутации массовым сознанием.

Ключевые слова: Ф. Достоевский, реклама, дискурс, мем, мерч, визуализация, репутация, рецепция.

The Image of Dostoevsky in Advertising Discourse

G. N. Boeva

St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design

Various ways of representing the image of Dostoevsky in advertising discourse, including the use of Internet technologies, are investigated. Conclusions are made about the «cultural capital» of the name of the classic and the mechanism of perception of his reputation by the mass consciousness is analyzed.

Keywords: F. Dostoevsky, advertising, discourse, meme, merch, visualization, reputation, reception.

Присутствие Достоевского в медиапространстве ощутимо постоянно: его идеи не теряют актуальности, неизменно находя новые проекции на современность и, в связи с этим, новые репрезентации. Комментируя возвращение в Россию оппозиционного политика, радиожурналист сравнивает его с Иваном-царевичем (Ставрогиным), блогеры пишут о «слезинке ребёнка», полемически сопоставляют цели и средства и призывают «пострадать», а «лонгриды» в серьёзных журналах своими заголовками отсылают к ключевым фразам и цитатам из произведений Достоевского («Село Степанчиково без его обитателей», «Небедные люди»). В то же время, поскольку все сферы современной жизни пронизаны рекламой, восприятие Достоевского происходит в контексте брендовых технологий, деформирующих образ писателя и «вчитывающих» в его произведения новые смыслы. Прибегая к языку социологов, можно сказать, что наследие Достоевского – сердцевинная часть

отечественной литературы как «национального бренда», ставшего мощным «культурным капиталом» (П. Бурдые), перераспределяемым на новых условиях.

Остановимся на нескольких составляющих «рекламного образа» Достоевского в медийном пространстве, преимущественно связанных с его визуализацией в духе эпохи постграмотности (М. Маклюэн). А именно, нас будут интересовать репрезентации писателя в рекламе (нейминге, мерче, рекламных акциях) и Рунете как его «питательной среде». Несмотря на видимость простого дескриптивного анализа, замечу, что мой подход опирается на понятия, укоренённые в социологии (теория П. Бурдые) и социологии литературы («литературная репутация», «канон русской литературы», «литературный быт», «рецепция» и др.).

Простейшим способом визуализации образа писателя в интернет-коммуникациях является т. н. «мем» – в сущности, креолизированный текст (картинка плюс подпись) прецедентного характера [4, с. 180-181], [5, с. 163], [6, с. 84]. Важно отметить, что мем транслирует базовые стереотипы воспринимающего сознания, т. е. это свёрнутая зачастую до одной картинки формула рецепции «средним» читателем творчества писателя. Кроме того, следует учитывать карнавальную природу интернет-пространства, противопоставленного высокой/официальной культуре с её репрессивными (в фукодианском смысле) задачами – отсюда смеховой характер мемов. В самом деле, комизм – почти обязательная характеристика мемопродукции, в том числе с литературным контентом. Это касается и мемов о Достоевском. Наконец, очевидно, что «мемотворчество» – часть мощно заявляющей о себе в сети «культуры соучастия» [17]. Так, в Рунете существует множество мемогенераторов: пользователю предлагается вписать в готовую картинку собственные подписи (например, в случае Достоевского «матрицей» чаще всего служит знаменитый портрет писателя кисти В. Перова).

Начну с мемов о Достоевском в контексте всей русской литературы, разумеется, воспринимаемой интернет-творцом прежде всего «по школьной программе». При таком взгляде на словесность писатель предстаёт как один из главных классиков, наряду с Гоголем, Львом Толстым и Чеховым, «слева» или «справа»

от Пушкина, неизменно находящегося в «ядре канона». Вот примеры подобного рода: *«Русская классическая литература – все в одном классе»* (на фоне типичной выпускной фотографии класса с портретами школьников в круглых рамках – вместо них классики, включая Достоевского); текст без картинки, черным по белому: *«Вся русская литература построена целиком на страдании. Страдает либо автор, либо читатель»*. Очевидно, что в последнем случае у автора сообщения и его адресата предполагается общее знание о психологизме русского классического романа и одновременно сквозят иронический намёк на его многостраничность и отсылка к важному для Достоевского концепту «страдание». На эту же тема ещё одна интернет-картинка, перетасовывающая «ингредиенты» архаичной картины мира: на черепахе с ярлыком *«страдание»* стоит *«русская литература»* в виде трёх слонов – *«новый человек»*, *«лишний человек»* и *«маленький человек»*. Представление интернет-пользователя об отечественном литературном каноне отражено и в следующем сопроводительном тексте: *«Так. Ну все. Меня не слушали, так вот они сейчас объяснят вам, в чем разница между “надел” и “одел”»* (вариант: *«У тебя три ошибки в одном слове»*) – с агрессивным видом, наступательно, шествуют Пушкин (в центре), Гоголь, Толстой, Чехов и, конечно, Достоевский. Здесь очевидным образом обыгрывается нравственное учительство классики по отношению к читателю.

Непременное условие успешного восприятия мема, посвящённого писателю, – культурная пресуппозиция: знакомство с его творчеством и биографией хотя бы в объёме школьной программы. Вот почему из всего наследия писателя цитируется только *«Преступление и наказание»* – единственный роман, который развёрнуто изучают в школе. Сюжетно он остроумно спародирован в меме со следующим текстом: *«Кот нагадил в ботинки... Пожалуй, не стану ругать, а лишь намекну, что я его подозреваю. Буду держать в нервном напряжении, пока кот не раскается»*.

Поскольку интернет-пользователь преимущественно аудиовизуал, в мемах немало переключек между образами литературных классиков и героями популярных фильмов. Так, Достоевского мы увидим среди «неудержимых» из одноименного фильма 2010 г. (реж. С. Сталлоне) – американского боевика с

участием самых знаменитых актёров 1980-90-х гг., играющих группу элитных наёмников. Немало и других интермедийных проекций: *«Хочешь сладких апельсинов? Хочешь вслух рассказов длинных? Хочешь, я убью соседей, что мешают спать?»* – цитата из песни певицы Земфиры сопровождается картинкой с изображением Раскольникова.

В большинстве мемов о Достоевском мы найдём снижающие образ классика отсылки к хрестоматийной версии его биографии, преломлённой массовым сознанием (каторга, эпилепсия и пр.). Последнее всегда склонно отождествлять автора и его героя – вот почему топор Раскольникова метонимически становится «атрибутом» писателя Достоевского, что вдохновило, например, на такой мемоквест: *«Наши герои по дороге растеряли свои любимые предметы. Помоги им. Дай каждому нужный предмет. Топор, пистолет, бутылка – Достоевский, Маяковский, Есенин»*. Вряд ли факт стилевой близости раннего Достоевского к Гоголю был известен автору следующего мема: *«Я прочитал много литературы, но считаю, что по истине жёг только Гоголь»*, – перед нами простейший каламбур.

Имеется в Рунете и общее представление о репутации писателя: *«Мне мешает быть счастливым Достоевский в голове»* (картинка с силуэтом головы ребёнка, внутри которой помещён портрет писателя). Именно Достоевский с его идеей страдания персонифицирует всю русскую литературу в следующем меме: *«Английская литература: я умру ради морального долга; французская литература: я умру ради любви; немецкая литература: я умру ради величия; русская литература: я умру»* (на фоне перовского портрета писателя).

Приведу ещё пример мемосюжета, «размыкающего» русскую литературу в мировую и лаконично, с помощью приёма параллелизма, определяющего своеобразие творчества писателя на фоне остальных: *«Достоевский убивает личность; Оруэлл убивает надежду; Сэлинджер убивает молодость; Кафка убивает радость; Кастанеда убивает сознание; Керуак убивает поколение; Полозкова убивает поэзию; Донцова убивает интеллект; Дж. Р. Р. Мартин убивает всех»*.

Конечно, многие интернет-мемы с использованием образа Достоевского я оставила за рамками разговора: их можно уподобить варварским, даже вандальским высказываниям. Как справедливо замечает М. Берг [7], для варвара важно водрузить себя над традиционными сакральными ценностями, придать своей варварской конструкции максимально весомый символический капитал. А что ещё может его повысить, как не паразитирование на имени, чьё положение в пантеоне великих легитимировано веками культуры?

Зарождаясь в интернете, мемы часто выходят за пределы глобальной сети и «прописываются» в языке повседневности, становятся основой для рекламы, проникают в СМИ. Мемотехнологии заявляют о себе в рекламном пространстве – я имею в виду мемы, созданные специально для рекламы. К числу таких, например, относится проект агентства *JWT Russia* «Классики против пиратства» (2013) для Российского книжного союза; его авторы показали, чем зарабатывали бы себе на жизнь классики русской литературы, если бы сетевое пиратство помешало им состояться (Чехов-врач, Горький-пекарь и др.). Достоевский представлен там игроком за карточным столом – с комментирующим текстом *«Одним игроком больше. Одним великим писателем меньше»* [12]. Интересно, знали ли создатели этой рекламы, что автор «Игрока» был по образованию военным инженером? Есть и бесспорные промахи в апелляции рекламы к Достоевскому, как, например, в тексте рекламы сайта «Финпрестиж.рф» на билбордах в Томске: *«Князь Мышкин НЕ у банка занял деньги под два процента в день, и вот роман написан Достоевским – “Идиот”»* [11].

Ещё одна сфера рекламы, эксплуатирующей имя Достоевского, связана с неймингом в петербургском пространстве, где писатель, разумеется, воспринимается как одна из главных фигур городской мифологии. Яркими примерами можно счесть такие заведения, как ресторан «Идиот» и отель (с рестораном) «Братья Карамазовы». На сайте последнего название мотивируется близостью к расположенному рядом музею-квартире писателя, где был написан роман. В рекламе отеля говорится: *«Интерьеры небольшой уютной гостиницы воспроизводят атмосферу Петербурга второй половины XIX века. Визитной*

карточкой отеля являются интерьерные номера, названные именами женщин-персонажей произведений Ф. М. Достоевского: “Грушенька”, “Катерина”, “Настасья Филипповна”, “Аглая” и “Неточка Незванова”» [14]. «Игровые» нейминговые стратегии с отсылкой к классику не всегда встречают понимание: некоторые жители Петербурга возмутились рекламой доставки пиццы «ДостАевский.рф», усмотрев неэтичность в искажении фамилии великого русского писателя [15].

В контексте рекламы можно интерпретировать и присутствие образа Достоевского в т. н. мерче – рисунках-принтах на сопутствующих товарах. Повторюсь, что и в этом случае классика рассматривается как своего рода «национальный бренд», или, пользуясь терминологией П. Бурдье, как «культурный капитал», который успешно конвертируется в «капиталы» экономический, социальный и символический. Иными словами, лицо Достоевского на майке повышает её стоимость и даёт прибыль производителю, а для обладателя майки становится средством самовыражения, идентификации и коммуникации.

Важнейшая мотивация в выборе «персонажа» мерча – его популярность, а поскольку Достоевский остаётся в числе самых читаемых и узнаваемых русских классиков, в мерче он представлен широко. Ведь, как сообщает нам Российская книжная палата, Достоевский занимает шестую строку в рейтинге самых читаемых в России авторов (первый – С. Кинг, однако опережают Достоевского и три современные русские писательницы – Д. Донцова, А. Маринина и Т. Полякова!) [10]. Впрочем, как уверяют аналитики компании *Thomson Reuters*, Достоевский является самым цитируемым из российских писателей в мировом научном сообществе [16].

Для того, чтобы стать популярным «героем мерча», помимо укоренённости в литературном каноне (читай: школьной программе), нужны ещё яркая литературная репутация и приобщённость к культурной мифологии региона. Часто сюжеты мерча обусловлены региональным и событийным контекстом: в юбилейный год классика естественно ожидать повышенного тиражирования его образа, особенно в «культурных очагах», связанных с именем юбиляра. В Петербурге мерч, вне зависимости от дат и мероприятий, определяется стабильными запросами

внутреннего туризма и своим собственным, петербургским «пантеоном» и городской мифологией. Все это актуально применительно к Достоевскому в петербургском пространстве, и особенно – в преддверие 200-летнего юбилея.

Приведу примеры интересных брендовых мерчевых стратегий, апеллирующих к «юбиляру».

Петербургский бренд *St. Friday Socks* к 315-летию города выпустил коллекцию забавных носков с цитатами петербургских/ленинградских культовых авторов. Носки, посвящённые Достоевскому, украшены «парной» цитатой «*Тварь ли я дрожащая?*» – «*Или право имею?*» [9]. Ещё один нетривиальный проект был осуществлён студией *Art-T-Shok*, представившей футболки с креативными изображениями петербургских авторов, включая Достоевского. Сюжет этого мерча энигматичен, и потенциальным покупателям приходится только гадать, почему классик изображён именно таким образом [13].

Представленный на коммерческих сайтах массовый недорогой мерч с использованием образа Достоевского крайне неоригинален, даже примитивен: это всевозможные вариации на тему «преступления и наказания», причём, как и в мемах, автор отождествляется с героем, а потому Достоевский выглядит brutальным, вооружённым топором, а в подписях фигурируют концепты «кровь» и «преступление». Если не учитывать смеховой, карнавальной стихии мерча, то можно было бы посчитать, что идеи религиозного мыслителя извращаются до противоположных. Лишь немногие мерчевые принты всерьёз пытаются раскрыть визуальными средствами мир его идей – как, например, в изображении писателя крупным планом на фоне лестницы, ведущей к двери, откуда льётся свет. В основном мерчевая продукция рассчитана на невзыскательный вкус. Эстетически наиболее оригинальны изображения Достоевского в стилистике супрематизма, поп-арта, примитивизма.

Наконец, расскажу об уникальном рекламном арт-проекте, который был осуществлён в 2020 г. в Пассаже – знаменитом центральном торговом центре Петербурга. Хотя художник (И. Яновский) определил его как выставку-инсталляцию, назначение её все же преимущественно рекламного характера – привлекать

посетителей [8]. В туннеле цокольного этажа торгового дома «Пассаж» был водружён 23-метровый крокодил – «реинкарнация» крокодила из одноименного сатирического рассказа Достоевского, опубликованного в журнале «Эпоха» в 1865 г., т. е. 155 лет назад. В полном соответствии с источником, огромная интерактивная игрушка была полая, и в неё можно было забираться, чтобы позвонить по установленному там телефону. В оформлении территории можно было заметить и фигуру самого писателя, и имитацию «немецкого зоопарка», описанного в рассказе – мартышек и других зверей. Напомню, что герой Достоевского, «образованный человек» Иван Матвеевич, был проглочен крокодилом, демонстрируемым в зоопарке Пассажа, и первоначальное название произведения в журнальной публикации было «Необыкновенное событие, или пассаж в пассаже». Неудивительно, что в одном из комментариев вдохновивший на инсталляцию рассказ Достоевского был назван первым случаем «продакт-плейсмента» в русской литературе. Несмотря на рекламное назначение арт-объекта, в рамках проекта была запланирована культурная программа при участии музея Достоевского и других ведущих культурных учреждений Петербурга, что доказывает: реклама с культурным контентом всегда приносит в сферу потребления просветительские и воспитательные смыслы.

Подведу итоги. Письменное слово уже не всесильно. В эпоху постграмотности литература потеряла свою власть подтверждать статус реальности – как культурной, так и социальной. Тем не менее, русская литература – и Достоевский как её олицетворение – продолжает быть мощным аккумулятором культурного капитала, перераспределяемого на новых условиях.

Добавив к своим культурным ролям читателя, слушателя и зрителя новую: пользователя, – мы стали «сочинять» мемы, фанфики, инсталляции и превратились из потребителей в соавторов и производителей текстов [1, с. 8]. Рассмотренные примеры творчества «вокруг Достоевского», в сущности, созданы по тем же стратегическим принципам, что и стихи концептуалистов и полотна соц-арта: апеллируя к знаковым именам и культовым пре-текстам, они пародируют и деконструируют их и позволяют авторам арт-опусов

самоутверждаться за счёт «интертекстуальных жертв». Однако это вовсе не говорит о ниспровержении ценностей, ведь компрометируемая художественная система (литературная классика) в процессе деконструкции *«становится более или менее позитивной ценностью – если и не смысловой, то все же функциональной»* [3, с. 42].

Массовому сознанию Достоевский открывается прежде всего как автор одного романа, изучаемого в школьной программе, и это доказывает: классики, будучи *«ядром культурной памяти»*, – это *«не самые читаемые, а самые комментируемые авторы»* [2, с. 282]. Дискурсивный разрыв, все больше отделяющий живущих в эпоху постграмотности от времени литературоцентризма, ставит человека в странную позицию по отношению к культурному наследию и традиции: ценить не прочитанное, довольствоваться пересказами и стереотипами, верить себя мифологии. Репутация Достоевского в мемах не совпадает с его репутацией в книжном, научном мире, и писатель предстаёт как автор исключительно мрачный, депрессивный. Все богатство смыслов художественной философии писателя исчезает. Рунет как будто формирует новую идентичность, не сводимую к опыту общего языка: возникают новые культурные смыслы и новая мифология, отличная от мифологии предшествующих эпох. Все это свидетельствует об антропологических изменениях, которые должны становиться объектом наблюдения и рефлексии, и не только с помощью традиционных подходов к творчеству писателя.

Библиография:

1. Зверева В. Сетевые разговоры: культурные коммуникации в Рунете. Берген, 2012. 279 с.
2. Зенкин С. Гуманитарная классика: между наукой и литературой // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М., 2009. С. 281-293.
3. Смирнов И. П. Психодиахροнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. 352 с.

4. Сорокин Ю.А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180–186.
5. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог. 2012. Вып. 3. С. 160–172.
6. Щурина Ю. В. Комические креолизованные тексты в интернет-коммуникации // Вестник Новгородского государственного университета. 2010. № 57. С. 82–86.
7. Берг М. Ю. Литературократия. Проблема присвоения и переосмысления власти в литературе. М., 2000. 352 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=249049&p=1> (Дата обращения: 20.01.2021).
8. В Пассаже появился «глотающий» посетителей 20-метровый крокодил из рассказа Достоевского // Невские новости. [Электронный ресурс]. URL: <https://nevnov.ru/768264-v-passazhe-poyavilsya-glodayushii-posetitelei-20-metrovyi-krokodil-iz-rasskaza-dostoevskogo> (Дата обращения: 20.01.2021).
9. В Питере создали литературные носки с цитатами Бродского, Довлатова и Достоевского // Front News International. [Электронный ресурс]. URL: <http://frontnews.eu/news/ru/28811> (Дата обращения: 20.01.2021).
10. Достоевский попал в топ-10 самых издаваемых в России авторов // 78. [Электронный ресурс]. URL: https://78.ru/news/2020-02-07/dostoevskii_popal_v_spisok_samih_izdavaemih_v_rossii_avtorov (Дата обращения: 20.01.2021).
11. Житель Томска пожаловался на оскорбляющую Достоевского рекламу // LENTA.ru. [Электронный ресурс]. URL: <https://lenta.ru/news/2016/04/01/idiot/> (Дата обращения: 20.01.2021).
12. Классиков вернули к изначальным профессиям // Sostav.ru. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sostav.ru/publication/klassikov-vernuli-k-iznachalnym-professiyam-2950.html> (Дата обращения: 20.01.2021).

13. Коллекцию футболок с известными поэтами и писателями выпустили в Петербурге // Blog Fiesta. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fiesta.ru/spb/news/kollektsiyu-futbolok-s-izvestnymi-poetami-i-pisatelyami-vypustili-v-peterburge/> (Дата обращения: 20.01.2021).

14. Официальный сайт отеля «Братья Карамазовы». [Электронный ресурс]. URL: <https://karamazovhotel.ru/> (Дата обращения: 20.01.2021).

15. Петербуржцев возмутила реклама пиццерии с ошибкой в фамилии Достоевского // Gazeta SPb. [Электронный ресурс]. URL: <https://gazeta.spb.ru/1883780-0/> (Дата обращения: 20.01.2021).

16. Русскому миру нашли место в мировой науке: Учёные оценили влияние Достоевского, Толстого и Пушкина // Коммерсант. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2878370> (Дата обращения: 20.01.2021).

17. *Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture.* New York, 1992. 343 p.

УДК 821.161.1

УЛИЧЕНИЕ ЮРОДИВОГО КАК МОТИВ

Н. З. Гаевская

Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург

В XIX веке в русской литературе сформировалась целая группа мотивов, в которых раскрывается тема юродства: мотивы юродствования, мнимого безумия, шутовства, скоморошества, уничижения, нищеты. С развитием художественного процесса данные мотивы, в частности представленные в творчестве Ф. М. Достоевского, приобрели топологические характеристики. Уличение юродивого осмысливается в художественном пространстве в философском и психологическом дискурсе и является структурным компонентом мотива обличения, главного мотива, раскрывающего тему юродства, находящего выражение не только в литературной традиции, но и в современном художественном процессе.

Ключевые слова: мотив, юродство, уличение, маска, узнавание, тема, проповедь.

The Motive of Unmasked Holy Fool as a Way to Find Out the True Face

N. Z. Gaevskaia

Russian Christian humanitarian Academy, Sankt-Petersburg

In the XX century, a whole group of thematic motives of Holy fool was formed in Russian literature: foolishness, imaginary madness, buffoonery, humiliation, poverty; the motives continued their formation and acquired topological characteristics. The unmasked of the Holy fool is conceptualized in the artistic space in the philosophical and psychological discourse and is a structural component of the motive of the denunciation, the main motif on the topic of Christian heroism imaginary madness for the sake of Christ, finding expression not only in literary tradition but also in modern artistic process.

Keywords: motive, Holy fool, unmask, recognition, theme, sermon.

«Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу», – эти слова из послания апостола Павла определяют парадигму исследований культуры христианской эпохи. От лжемудрости низового галлюцинаторного видения к прозрению истины в духовном стремлении, одним из которых является юродство, суть которого есть претерпевание состояния мнимости, обращение человека к прозрению личных грехов и их преодолению. Мотивы юродства, образы юродивых стали традиционными для русской прозы с начала XIX века. Яркое воплощение они находят в творчестве Ф. М. Достоевского.

Мотив – устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста, он может быть выделен не только в пределах одного или нескольких произведений писателя, но и в контексте всего творчества [2, с. 69]. Современные исследователи связывают понятие мотива с художественным мирозерцанием и личностью автора, с анализом целостной структуры произведения. В выявлении устойчивости и индивидуальности смыслового наполнения и движения мотив обретает художественное значение и ценность [7, с. 286].

В философском дискурсе мотив определяется как повторяющийся комплекс идей и эмоций. Современная культура стремится к синтезу, философский мотив соединяется с психологическим и становится мыслительной моделью, повторяющейся в одинаковых ситуациях, прародина мотива – коллективное бессознательное. Мотив имеет символический характер и стремится к онтологическим значениям. Динамический мотив сопровождает изменение в ситуации, может становиться причиной человеческих переживаний или опыта в символической форме. Формирование мотива является результатом процессов социальной актуализации, когда актуальные идеи и проблемы находят отражение в теме, раскрывающейся в определённых мотивах. Социальные феномены осмысляются в культурном пространстве, на определённом этапе накопления факторов социальной ментальной значимости осмысление переходит в духовно-эстетическую сферу, фиксируя значение в художественных образах, тексте и произведениях. Формируется так называемый нарратив. Эти процессы в полной мере относятся к феномену русского юродства как социально-религиозному.

Юродство – культурный и религиозный феномен социальной действительности, проявляющийся в определённых паттернах поведения и свойствах личности; социальный топос, вид служения. К. Г. Исупов, современный петербургский философ, историк русской и мировой культуры, сосредотачиваясь главным образом на христианском понимании этого феномена, определяет юродство как самораскрытие в человеке стыда формы правды, её эпатирующее людей явление. Юроду позволены вещи,

непредставимые в рамках нормированного социально-ролевого поведения [8].

В русской прозе XIX века сформировалась целая группа тематических мотивов: юродства, юродствования, мнимого безумия, шутовства, скоморошества, уничтожения, нищеты; мотивы приобрели топологические характеристики. Особое выражение тема юродства находит в романах Ф. М. Достоевского «Бесы», «Братья Карамазовы», «Идиот». Тему юродства в творчестве Ф. М. Достоевского исследовали Т. А. Касаткина, И. А. Есаулов, К. Г. Исупов, И. И. Евлампиев. Исследователи выделяют обличение во грехах как одну из центральных целей юродского поведения и юродивых на страницах романов писателя, что совпадает и с богословско-апологетической традицией толкования смысла юродства. Мотив обличения становится одним из главных мотивов, раскрывающих тему мнимого безумия героев и мира. К. Г. Исупов пишет:

«Классический юрод – это трагический лицедей, антигерой-обличитель обыденного мира и его мнимых ценностей» [8].

Антинаправленность как вектор смысловых бинарных оппозиций в сюжетах романов Ф. М. Достоевского и в характерах героев юродивых позволяет обнажить мнимость и кажимость мира профанного, овеществлённости повседневности.

А. Панченко замечает, что юродивый *«не имеет ничего общего с бунтом, радикализмом или реформаторством. Он не посягает на социальный порядок, он обличает людей, а не обстоятельства. Это, в сущности, резонёр, консервативный моралист» [4, с. 93].* Путь юродивого есть путь мирской, земной. С. А. Иванов говорит о роли обличения в поведении юродивого:

«Юродивый везде обличает условный характер тех институций, которые, хоть и призваны обеспечить божественный порядок, но сами при этом неизбежно остаются земными» [1, с. 14].

Юродство находит деятельное проявление в социальном, формируя уникальные механизмы парадоксального взаимодействия с миром, в частности обличение, которое отмечается исследователями как одна из функций юродивого. Мотив обличения в романах Ф. М. Достоевского носит характер осуществления в повседневном, не-сакральном. *«Скольжение*

смысла: *между обличением... своей собственной души и обличением...других*» как особенность сферы мотива, отмечается Н. В. Понырко [5, с. 220].

Мотив обличения в своей структуре состоит из узнавания, уличения и проповеди. И если узнавание имеет скорее психологический характер, то уличение родственно поведенческому паттерну, а проповедь словесному гомилетическому действию.

Узнавание – психический процесс, находящийся на стыке памяти, мышления и восприятия, позволяющий оперативно интерпретировать образы как уже знакомые, имеющие определённые связи в памяти [6, с. 41]. Узнавание – это акт познания. Мы узнаем вещи не столько по их признакам, сколько по тем чувствам, которые они в нас возбуждают. Мотив узнавания сопровождается противопоставленным ему и связанным с ним мотивом сокрытия [3, с. 8]. Идентификация объекта или человека часто представляется затруднённой. Эту затруднённость символизирует маска, скрывающая человека от других. Так для героев романа «Бесы», у которых под маской измученная душа и бес, узнавание – одно из основных, трагических испытаний, определяющее их романную судьбу. С одной стороны, опасность, риск узнавания преследует героев, с другой стороны они сами мучительно стремятся быть узнанными. Узнавание как покаяние для Ставрогина, юродивая женитьба на Марье Лебядкиной как поступок по грехам его, делающий возможным опосредованное узнавание главного героя.

Снятие масок становится сюжетным механизмом в романах писателя, мотив уличения динамичным мотивом сюжета. Уличение – снятие всех масок и личин, разоблачение. Узнавание в своей высшей степени становится прозрением, уличение наказанием. Необходимо отметить, что уличение как один из элементов структуры обличения – приём более точечной, адресной направленности. Одной из целей уличения юродивого становится своего рода проверка, испытание героев произведения. Элементы юродского поведения присутствуют в образных характеристиках многих персонажей, в частности князя Мышкина. Его поведение, речь, сам образ уличают окружающих, создают ситуацию, заставляющую открыть истинное лицо, иногда

безвестное и для самих героев, не знающих себя. Чаще всего сюжетный мотив применяется для обозначения ситуации. Мотивы-формулы сближают различные феномены и позволяют обозначить более сложную парадоксальную ситуацию. Мотив уличения юродивого может восприниматься как мотив – формула, имеющий два вектора реализации мотива: уличение во грехе и уличение как открытие личности, лица и лика. Такая мотивная ситуация даёт и автору, и читателю надежду на решение эсхатологической задачи и спасение человека. Для Достоевского возможность спасения для героя – это спасение для самого автора и для читателя.

Мотив уличения таким образом входит в систему топики юродства. Уличение выявляет грех, направлено на грех, значение понятия уличение связано с самим концептом греха. В концепте греха сконцентрировано смысловое содержание тематического ряда улика-уличить-лицо. Смысловое ядро концепта греха – непопадание в цель, значение уличения трансформируется от проявления лица до проявления цели и расширяет значение до отвращения от греха. Толкование мотива связано с пониманием внешнего и внутреннего в сюжете. Так в уличении грех осмысливается от нормативного значения до связи с личным опытом в подвиге и ментальными установками. Уличение выявляет грех, становится ясной структура концепта греха: чувственный образ в эмоциональном восприятии и интерпретационное поле в развитии сюжета. Мотив тяготеет к онтологии, к онтологическим значениям. Бытийное содержание юродства сообщает бытийные смыслы мотиву, уличение во грехе становится этапом бытийного возрастания человека.

Для понимания цели мотива, а именно для постановки каких проблем в художественном пространстве служит мотив, важен механизм его освоения, а именно то, что понятие о грехе не только мыслится, но и переживается, входя на этом этапе в личный опыт, задеваю в процессе освоения глубинные структуры опыта как религиозного, так и культурного. Так переживание греха порождает напряжение и надрыв в душе Мити Карамазова, тогда как умозрительный грех Ивана делает невозможным его переживание, что иссушивает душу героя, лишает чувственности. Над судьбой героев романа «Братья Карамазовы» царит знак

юрода в образе Лизаветы Смердящей, не от мира сего пришедшей в этот мир. И как бы Фёдор Карамазов, отец семейства, не пытался своим ложным юродствованием поверить юродскую юдоль Лизаветы, он не сможет этого сделать, действия его разрушительны и абсурдны, тогда как истинное юродство преображающе.

Мотив уличения стал традиционным для русской литературы, в частности в связи с темой совести и соблазна. Особенно ярко это прослеживается в романах писателя, где карнавал страстей преодолевается актом страдания и переживания. Именно в этот момент происходит уличение читателя – читателю становится стыдно, не по себе, тревожно. Мы читаем о Лизавете и отце семейства Мармеладовых, о брате Лебядкине и самой Марии Лебядкиной, и состояние переживания стыда в уличении нарастает до аффекта, порождая фрустрацию. В сферу мотива попадают не только читатели, но и сам автор и его герои, уличение становится механизмом динамики сюжета. В акте совести человек выходит за границу своего «Я», и одновременно обретает абсолютную свободу. Именно совестливость свидетельствует о богоподобии человека. В Послании к Коринфянам Апостола Павла мы читаем: *«Совесть глаголю не свою, но другого: всякую бо свобода моя судится от иния совести»*.

Уличение связано также с мотивом страдающего ребёнка. В художественном мире Достоевского происходит сближение образов детей и детей Божиих, ибо юродивые есть как дети. От страниц рассказов до отрывка «Мальчики» из романа «Братья Карамазовы», вновь и вновь мы соприкасаемся с богословием детства. Надо отметить, что только самые парадоксальные мысли имеют шанс стать свидетельством, понятным и открывающимся даже младенцам. Об этом говорит богословие детства. Мотив страдающего ребёнка отличается высшей искренностью. Искренний открывает в себе то, что может быть соблазном для других: что может нанести ему вред, уничтожить его судьбу, стереть его как событие. Постыжение требует от субъекта искренности. Не разума, не интеллекта, не социальных ролей – масок социальной лживости, но искренности.

Уличению свойственна ламентация эмоциональный подъем, особенно эмоциональный момент речи и энергичный в поступке

и действии, что находит выражение и в энергичном наполнении сферы мотива и объясняет её роль в романном пространстве. Приём уличения становится основным механизмом культурного функционирования феномена юродства, при этом проявление феномена происходит в пространстве широкого характерологического спектра, носящего провокационный характер: от иронии, смеховых элементов до гротеска, игры антиномий, параксизма ужаса и трагического безумия. Цель приёма уличения культурное определение, оно формируется как попытка выхода из состояния неопределённости, в которое попадает субъект, в данном случае и герой и читатель в результате фрустрации, в ходе которой наблюдается поведенческая аффективность субъектов, направленная на провокацию скандала. Скандал проявляется как ноумен и как процесс, в котором унижение и поношение создают предельно высокий эмоциональный фон. Для творчества Ф. М. Достоевского культурный механизм скандала традиционен, образ юродивого занимает в структуре скандала центральное место от инициатора до объекта поругания. В эмоциональном пространстве аффекта и надрыва формируются предпосылки к возникновению импринтинга и пробуждению архетипической памяти, и как следствие обращение читателя к культурному коду.

Необходимо отметить, что творческий процесс способствует возникновению феномена остенсии – воплощения нарратива в жизнь. Формирование сферы мотива продолжается, соединяясь в художественном процессе с абсурдом, гротеском и мотивами предельного. В текстах мотивы юродства раскрываются в квазичеловеческих образах, характеристиках, поведении, страстях, провоцирующих человека на узнавание, в котором достигаются пограничные состояния, ощущение катастрофической реальности, самого ада, когда возникают вопросы о пределах человеческого.

Так мотив уличения юродивого осмысливается в художественном пространстве романа Ф. М. Достоевского в философском и психологическом дискурсе. Уличение и сегодня обращает читателя к нравственной переоценке, возрастанию в преодолении соблазнов этого мира, поиску духовных ориентиров. Таким образом мотив уличения юродивого находит выражение не

только в литературной традиции, но и в современном культурном процессе. Опыт подвига юродивого фиксируется в культурном коде.

Библиография:

1. *Иванов С. А.* Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005.
2. *Краснов Г. В.* Мотив в структуре прозаического произведения. К постановке вопроса / Г.В. Краснов // Вопросы сюжета и композиции. [Вып. 4]. Горький: Изд-во ГГУ, 1980.
3. *Культура сквозь призму идентичности.* М.: Индрик, 2006.
4. *Панченко А. М. Лихачёв Д. С.* Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976.
5. *Поньрко Н. В.* Автор стихов покаянных и распевщик юродивый Стефан // ТОДРА. Т. 54. 2003.
6. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. СПб., 1998.
7. Теоретическая поэтика: понятия и определения. / Автор-составитель Н. Д. Тamarченко. М., 1999.
8. *Исупов К. Г.* Космос русского самосознания. [Электронный ресурс]. URL: <http://russculture.ru/kosmos-russkogo-samosoznaniya/> (Дата обращения: 01.06.2017).

УДК 821.161.1: 821.21(540)

ДОСТОЕВСКИЙ ГЛАЗАМИ ИНДИЙСКОГО ПИСАТЕЛЯ ПЕРУМБАДАВАМА СРИДХАРАНА: «ОРУ САНКИРТАНАМ ПОЛЕ» («ЛЮБОВЬ КАК ПСАЛОМ»)

К. Джейн

Московский государственный областной университет

Предмет статьи – анализ романа Перумбадавама Сридхарана «Ору Санкиртанам Поле», посвященного биографии Ф. М. Достоевского, в контексте возможных типологических параллелей русской и индийской литературы. Сделаны выводы о значении идей русского писателя для поиска путей самостоятельного развития культуры Индии, не сливающейся с усреднённой «западной» моделью, стремящейся к сохранению духовности. Охарактеризованы источники романа индийского писателя, специфика его сюжетно-композиционного и идейного построения.

Ключевые слова: личность Ф. М. Достоевского, биография, мемуары, индийский роман.

Dostoevsky through the Eyes of an Indian Writer Perumbadavama Sridharana: *Oru Sankeerthanam Pole (Love as a Psalm)*

K. Jain

Moscow Region State University

The subject of the article is an analysis of Perumbadavam Sridharan's novel *Oru Sankeerthanam Pole*, dedicated to the biography of F. M. Dostoevsky, in the context of possible typological parallels of Russian and Indian literature. Conclusions are drawn about the significance of the ideas of the Russian writer for finding ways to develop the culture of India independently, which does not merge with the average «Western» model, which strives to preserve spirituality. The article describes the sources of the novel by the Indian writer, the specifics of its plot-compositional and ideological construction.

Keywords: F. M Dostoevsky's personality, biography, memoirs, Indian novel.

Личность и творчество Ф. М. Достоевского – одна из актуальнейших проблем не только российского, но и мирового литературоведения. С годами интерес к произведениям писателя не только не уменьшается, но и растёт. Для российского читателя Достоевский – писатель-пророк, сумевший в XIX веке предугадать многие противоречия, конфликты, проблемы, ставшие актуальными в следующем столетии. Это не только социальные, но и философские, мировоззренческие вопросы, религиозно-метафизические причины трагедий современности. Достоевский

предсказывает их в своих великих романах, от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых». Зарубежные читатели и исследователи русской литературы видят в нем также один из примеров русского мыслителя, высказавшего такие глубокие суждения о русском национальном характере и национальной истории России, что, не учитывая его философские и художественные открытия, невозможно профессионально обсуждать русскую философию и историю, личность русского человека как культурный феномен.

Внимание к произведениям Достоевского проявляли исследователи самых разных стран: Великобритании, США, Франции, Германии, Швейцарии, Китая, Японии и мн. др. На этом фоне тема «Ф. М. Достоевский в Индии» видится не столь исследованной – возможно, потому что православные религиозные взгляды писателя делают содержание его произведений достаточно далёкими как от массового читателя, так и от читателя-исследователя в Индии.

Таким образом, новизна исследований, обращённых к сопоставительному изучению произведений Достоевского и творчества индийских писателей, обеспечивается тем, что подобные параллели проводились достаточно редко. Методологию таких исследований можно видеть в статье Л. И. Сараскиной и С. Д. Серебряного, в которой выстраиваются развёрнутые параллели творчества Достоевского и Р. Тагора [3, с. 129-169]. По мысли исследователей, безусловный мировой масштаб того и другого писателя, и главное – их стремление найти истинный, уникальный путь своей страны, противопоставить самостоятельный путь национального развития усреднённой «западной» модели позволяет видеть единый вектор в творчестве великого русского и великого индийского писателей. Даже в тех случаях, когда между произведениями Достоевского и Тагора не находится прямых параллелей, типологические связи индийского автора с наследием Достоевского не теряют своей актуальности.

Методология данного исследования может быть применена и более широко: опираясь на факты прямого интереса индийских писателей к произведениям Достоевского, продвинуться дальше, попытаться увидеть их типологическое родство. Источником его может быть как социальная актуальность, так и психологическая

глубина раскрытия характеров, разнообразие философской проблематики, гуманность в отношении к человеку.

Предметом данной статьи будет творчество индийского писателя Перумбадавама Сридхарана и его роман «Ору Санкиртанам Поле» («Любовь как псалом», яз. малаям), написанный в начале 1990-х годов. После публикации в сентябре 1993 года он быстро стал популярным среди читателей.

Перумбадавам Сридхаран – известный писатель, произведения которого написаны на языке малаялам. С детства он увлекался чтением произведений таких писателей, как Тхакажи, Понкуннам Варки, Лалитамбика Антарджанам, Кешавадев и других. В городе Тамалам начался его творческий путь. Именно там он написал свой первый роман «Сарппаккаву», а затем и второй роман «Абхаям».

Он познакомился с творчеством Достоевского, когда ещё подростком впервые прочитал «Преступление и наказание». В дальнейшем он продолжал читать романы Достоевского и был глубоко поражён не только произведениями, но и самой его личностью. По его словам, Достоевский был гениальным автором, он умел улавливать мельчайшие детали в психологии персонажей, их внешней и внутренней жизни и обладал способностью глубоко воздействовать на душу читателя через изображение чистых человеческих эмоций.

Сридхаран считал Достоевского подлинно бескомпромиссным писателем и человеком, жизнь которого была трудна по сравнению с его современниками. Более того, для Достоевского поиск истины имел первостепенное значение, что сделало его духовный путь очень драматичным и полным неожиданных поворотов, он двигался к истине через «горнило сомнений», не боясь самых жестоких её испытаний.

«Ору Санкиртанам Поле» – это, по сути, история любви Достоевского и его второй жены Анны Григорьевны, урождённой Сниткиной, стенографистки, которая помогала Достоевскому писать роман «Игрок». Эта сюжетная канва известна писателю благодаря биографическим трудам о творчестве Достоевского, авторы которых, в свою очередь, опирались на такой серьёзный и глубокий источник, как «Воспоминания» А. Г. Достоевской [1, с.

128-143]. История их взаимоотношений не раз становилась предметом рецепции в культуре XX – начала XXI в., достаточно вспомнить художественный фильм Александра Зархи «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» (1980); биографические материалы о писателе находят в мемуарах А. Г. Достоевской и современные режиссёры, – подробное исследование этих кинематографических интерпретаций проведено Л. И. Сараскиной [2, с. 425-459].

Решив написать роман о Достоевском, он столкнулся с множеством проблем. Он боялся, что его будут сравнивать с Достоевским и его творческой манерой, с которой он не может и не хочет соперничать. Сридхаран считал, что у Достоевского на сердце была как бы «подпись Бога», он был выделен из всех людей, как великий человек и пророк, поэтому всякий, кто обращается к его личности и творчеству, всегда будет смотреть на него снизу вверх, всегда будет ощущать себя учеником, стоящим у ног великого учителя. Он писал свою книгу в Индии в своём родном городе вдалеке от России, в которой он никогда не бывал. Он представлял себе Россию Достоевского по произведениям, которые читал в детстве, и это тоже затрудняло его работу.

Книга Сридхарана завоевала множество наград в Индии и принесла ему славу. Она была переведена на 10 индийских языков. Кроме того, 66-е издание романа было передано писателем лично директору Литературно-мемориального музея Фёдора Достоевского в Санкт-Петербурге Наталье Ашимбаевой. Короткий документальный фильм «В ответ: просто книга» по роману был снят в штате Керала (Индия) и Санкт-Петербурге (Россия) и выпущен в 2016 году. В этом фильме показано творчество Достоевского и его влияние на индийского писателя. Жизнь и борьба Фёдора Достоевского вдохновили Сридхарана написать свой роман.

Главной творческой задачей Сридхарана представляется соединение собственно биографических сведений о Достоевском, необходимых индийскому читателю и самому автору, для которого Достоевский является примером истинного таланта и гражданского мужества. Для Сридхарана принципиально и обращение к творчеству Достоевского, и возможность обобщить его духовно-художественные открытия. Сложность решения этой

проблемы определяется уже избранным периодом жизни писателя. Работа над романом «Игрок» предшествовала созданию замыслов романного «пятикнижия» Достоевского, поэтому Сридхарау было важно найти авторские приёмы, позволяющие включить в повествование отсылки к этим романам.

Решением этой задачи становится в книге особая композиция, в основе которой лежит чередование собственно событийных фрагментов и продолжительных диалогов Фёдора и Анны, в ходе которых он рассказывает ей о своих замыслах, и таким образом в романе появляется возможность обобщённо представить наиболее значительные книги Достоевского.

Завязка романа основана на биографических данных, восходящих к «Воспоминаниям» Анны Сниткиной. Читатель узнает, что Достоевский заключил пари с книгоиздателем Ф. Т. Стелловским, что если он не закончит вовремя обещанный роман («Игрок»), то лишится авторских прав на свои произведения. Для того, чтобы успеть в срок, писатель решается пригласить стенографистку – ей и оказалась Анна. Она ищет работу, чтобы поддержать свою семью после смерти отца, узнает, что Достоевский ищет стенографистку для написания романа. Анна очень хочет с ним познакомиться и нанимается к нему на службу. Он кажется ей загадочным, она видит в нем не только писателя, но и необычного привлекательного человека (так, вслед за «Воспоминаниями» А. Г. Достоевской, Сридхаран отмечает, что она быстро замечает цвет его глаз) [4, с. 35].

В процессе написания романа Анна и Фёдор влюбляются друг в друга. Эта любовь полна взлётов и падений, и хотя Анна признается в любви первой, позже Достоевский принимает и свои чувства к девушке.

Роман описывает 21-дневный период, в течение которого Достоевский изо всех сил пытается закончить свой роман. Однако Сридхаран не ограничивается только непосредственно биографическим временем: параллельно описываемым событиям он все время переносит читателя в более позднее время, относящееся уже к браку Фёдора и Анны, показывая жену Достоевского, стоящую рядом с ним в самые трудные его времена.

Достоевский изображён как глубокий мыслитель. При этом для Сридхарана очень важна идея, что в личности Достоевского гармонично сочетаются интеллектуальное и интуитивное, народное начало. Именно поэтому автор показывает тесную связь между Достоевским и его старой служанкой Федосьей, которая нередко выступает как «хор», голос народа, дающий оценку как ситуациям в жизни главного героя книги, так и в целом той жизненной драме, что может считаться ключевой для понимания Достоевского.

Автор стремится раскрыть читателю глубину сознания Достоевского, его мыслительный процесс. Мы видим, как Достоевский переживает творческий кризис и сравнивает себя с человеком, который находится у воды, но несмотря на это испытывает жажду [4, с. 44].

Между тем Анне, в сознании которой всегда был этот образ Достоевского, трудно примириться с настоящим Достоевским. Однако, медленно, но, верно, автор блестяще раскрывает нам Достоевского и его истинную личность.

Мы видим, как Достоевский рассказывает о нескольких ключевых моментах своей жизни: о том, как ему пришлось ждать смерти во время инсценировки расстрела, о смерти отца, о его борьбе с эпилептическими припадками. Федосья также рассказывает Анне о том, как Достоевский влюбился в замужнюю женщину, которая в итоге изменила ему. Достоевский также признается Анне, что чувствовал себя одиноким после смерти жены. Позже он рассказывает Анне, что каждая трагедия в его жизни заставляла его больше ценить свою жизнь.

Достоевский воспринимал написание романа как медитацию. Работая над романом, где главный герой Алексей Иванович – игрок, Достоевский пытается поставить себя на место игрока, чтобы позволить читателю увидеть мир его глазами, его чувства и мысли. Анна приходит к выводу, что Достоевский использует свой жизненный опыт и мироощущение для создания персонажей своих романов. Она спрашивает его о Раскольникове, главном герое его знаменитого романа «Преступление и наказание», и как он его придумал. Достоевский объясняет, что в Раскольникове он описал самого себя [4, с. 160]. Далее, в одной из

сцен Анна берет в руки роман Достоевского, в котором её отец выделил некоторые части. В этих отрывках мы видим, что Достоевский верил в страдание как в способ искупления и думал, что боль имеет преобразующую силу [4, с. 130].

Достоевский с энтузиазмом обсуждает с Анной свои идеи для новых романов, которые он планирует написать. Например, он рассказывает о «Бесах» и говорит ей, что эта работа выявит моральные проблемы, возникающие в российском обществе. А в романе «Игрок» основная идея жизни – это азартная игра. У главного героя Алексея две слабости: азарт и любовь. В конце концов, он выигрывает в азартных играх, но проигрывает в любви.

Он также рассказывает ей об идее нового романа «Братья Карамазовы», в котором он хочет познать Бога и понять, почему Он не спасает людей от страданий. Кроме того, мы видим его, на протяжении всего романа, размышляющего о тайнах жизни. Чтение Библии помогает ему успокоить ум.

Представляет интерес и выстраиваемая в романе Сридхарана параллель творчества Достоевского и его душевных переживаний с близкими и понятными индийскому читателю константами восточной культуры. Разумеется, в данном случае не отрицается православная основа мировоззрения Достоевского. Философской и этической основой подобных типологических сближений может быть именно неочевидная параллель православной и восточной духовности перед лицом более рациональной западной религиозно-философской мысли. Которая на протяжении всей жизни представлялась Достоевскому глубоко чуждой.

В романе Сридхарана творчество Достоевского подобно медитативной практике, настолько глубоко погружается он во внутреннее состояние своих персонажей. Сами моменты болезни переживаются им как «*моменты ясности*», которые помогают ему приблизиться к Богу [4, с. 93]. Достоевский размышляет о паломничестве в Иерусалим как об одном из путей достижения мира в своей жизни. Подобно восточным мудрецам, он видит первопричиной печали желания, вожделение человека, любой ценой стремящегося получить желаемое и потому обречённого потерять то, к чему стремится. Если же человек полностью откажется от желаний, то не будет испытывать печали. Автор

выдвигает образ Будды, который в качестве принца покинул своё царство и медитировал под деревом Бодхи и достиг истинного просветления [4, с. 206]. Таков для Сридхарана духовный итог судьбы и творчества Достоевского, глубоко созвучный духу Индии – что позволяет писателю задуматься о возможных уроках русского писателя для читателей, живущих в совершенно иной культурной реальности.

Исследование параллелей творчества Достоевского и индийской литературы и культуры – перспективное направление в развитии компаративистики, методология которого непременно должна учитывать как историко-генетические, так и сравнительно-типологические их связи. Дух личности Достоевского, его мужество в поисках истины интересуют индийского читателя, и роман Сридхарана «Ору Санкиртанам Поле» стал ярким свидетельством этого интереса. Находки автора в осмыслении биографии и творческих идей Достоевского, в передаче особенностей его мироощущения, интуитивной глубины и энергии истины в его произведениях, оказываются равно важны как для русской, так и для индийской литературы. Анализ этих направлений может сблизить наши культуры, что так важно в современном мире.

Библиография:

1. Андрианова И. С. «Я пришла работать, а не знакомиться»: Фёдор Достоевский и Анна Сниткина // Неизвестный Достоевский №3. 2016. № 3. С. 128-143.
2. Сараскина Л. И. Образ Достоевского в эпоху политических реабилитаций: критика, экран, сцена // Художественная культура. 2019. № 4 (31). С. 426-459.
3. Сараскина Л. И., Серебряный С. Д. Ф. М. Достоевский и Р. Тагор (историческая типология, литературные влияния) // Восток – Запад. Исследования. Переводы, публикации. М., 1985. С. 129-169.
4. Сридхаран П. Ору Санкиртанам Поле // Санкиртанамские Издания. Коллам, 1993. 223 с.

УДК 821.161.1

АКСИОЛОГИЯ ПОЛИТИКО-ПРАВОВЫХ ВЗГЛЯДОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

М. А. Домуховский
Алтайский государственный университет

В статье рассматриваются аксиологические основания творчества Ф. М. Достоевского в отношении политических и правовых элементов. Обнаруживается, что аксиология государства и права в творчестве писателя имеет второстепенный, но при этом самодовлеющий характер. Государство и право представлены как самостоятельные элементы политической и общественной сфер жизни.

Ключевые слова: аксиология, философия, государство, право, нравственность, православие, вера, церковь, соборность

Axiology of Political and Legal Views of F. M. Dostoevsky
M. A. Domukhovskiy
Altai State University

The article discusses the axiological foundations of F. M. Dostoevsky in relation to political and legal elements. It turns out that the axiology of state and law in the writer's work has a secondary, but at the same time, self-sufficient character.

Key words: axiology, philosophy, state, law, morality, orthodoxy, faith, church, conciliarity.

Двухсотлетний юбилей Ф. М. Достоевского даёт повод рассмотреть его политические и правовые идеи с точки зрения ценностных ориентиров, выраженных в творчестве писателя и относящихся как к XIX веку, так и к современности. Творчество Ф. М. Достоевского принято изучать, в первую очередь, как творчество гениального писателя. Однако его чёткие идеологические и ценностные убеждения позволяют рассматривать его произведения сквозь призму проблематики государства и права. Предметом исследования является соответствие аксиологии творчества Достоевского его аксиологическим политико-правовым практикам.

Ф. М. Достоевского на основании его политических и общественных взглядов относят к почвенникам – политическому консервативному течению второй половины XIX века. Существенным отличием почвенничества от либеральных

политических течений является признание неизменных истинных духовных ценностей и отрицание их релятивизма. В отличие от консерваторов, либералы ставят во главу угла интересы индивидуума, которые существуют в прямой зависимости от интересов и потребностей и поэтому склонны к изменчивости. Право и государство в идеологии либерализма теряют свою универсальность, незаменимость и значимость, превращаясь в средства удовлетворения потребностей социума.

Консервативные взгляды часто критикуют в связи с политическим и правовым нигилизмом и аксиологический монизм, выраженным в абсолютности духовных идеалов и непризнании важности политико-правовой системы в управлении социальными процессами.

Аксиология политических и правовых взглядов Ф. М. Достоевского имеет самодовлеющий характер, поэтому вышеуказанная критика в отношении его мировоззрения является несостоятельной. В аксиологии взглядов Ф. М. Достоевского можно выделить своеобразный дуализм с точки зрения ценностей: для неё характерны абсолютные ценности и относительные ценности. Абсолютные ценности можно условно разделить на духовные ценности, к которым относятся вера, религия, нравственность, традиционность, единство, и ценности-институты, такие как церковь, народность, братство, семья. К относительным ценностям можно отнести политическую и правовую системы как формально-юридические явления государственности. Безусловно, абсолютные ценности превалируют над относительными, что имеет охранительную функцию от внешних и внутренних угроз. Данная концепция отчётливо выражает самодовлеющий характер политических взглядов автора.

Ф. М. Достоевского глубоким исследователем нигилизма в России. Созданные в его творчестве образы нигилиста радикальной интеллигенции середины XIX века послужили базисом для анализа данного явления в русской философии и юридической науке на стыке XIX-XX веков и в начале XX века. Образы нигилистов, созданные в творчестве Ф. М. Достоевского, послужили почвой для изучения нигилистической идеологии, её сущности и социальных практик множеством русских учёных-философов и учёных-юристов мирового уровня - в частности

П. И. Новгородцевым, И. А. Ильиным, Н. А. Бердяевым,
В. С. Соловьёвым, А. Ф. Кони.

Особняком в творчестве Ф. М. Достоевского в области исследования причин нигилизма стоит роман «Бесы». Образом Петра Верховенского Ф. М. Достоевский обличает нигилизм, однако, в основном писатель «разбирает» не суть нигилизма, а те основания, что его порождают, а именно: проблему ответственности. Ф. М. Достоевский в романе задаётся вопросом: кто же виноват в том, что дети так презирали идеалы своих отцов-освободителей?

Зрелый Достоевский презирает идеи либерализма, скептически относится к его идейным вдохновителям, в частности, сравнивая либералов сороковых годов В. Г. Белинского и Т. Н. Грановского с русским нигилистом-революционером С. Г. Нечаевым:

«Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» [8, с. 1].

Пётр Верховенский из романа «Бесы» является творческим олицетворением идей нечаевщины, крайней стадией проявления нигилизма XIX века.

Помимо анализа причин возникновения и сущности метафизического нигилизма, Ф. М. Достоевский большое внимание уделял политическому и правовому нигилизму, их рассмотрению в контексте постоянной борьбы добра и зла. Политический нигилизм, по убеждению Ф. М. Достоевского, является отражением противоборства добра и зла не только на политическом поприще, но и в «душах человеческих». Именно через проникновения в душу своих героев, исследование их внутренней сущности, духовных воззрений и идеалов (например, через образы нигилистов-революционеров Верховенского и Шигалёва) писатель показывает черты и идеи политического нигилизма.

Ф. М. Достоевский в «Бесах» исследует аксиологию политических идеалов через верхушку русского дворянского

общества. Относительно проявлений политического нигилизма он не ограничивается только «левым» революционным сектором, но рассматривает политический нигилизм в двух формах: «левой» и «правой». Под «правой» стороной проявления политического нигилизма Ф. М. Достоевский подразумевает «реакционно-охранительное» начало в противовес «революционному».

Для понимания этой концепции Ф. М. Достоевского важен образ Шатова из романа «Бесы». С. Н. Булгаков писал о Шатове:

«Шатов поистине оказывается идеологическим предшественником того болезненного явления русской жизни, которое так же, как и он сам, порождено в известном смысле революцией: так называемое черносотенство или союзничество тем и отличается, что национализм становится в нем выше религии, а православие нередко оказывается средством для политики. Нет сомнения, что чистый сердцем Шатов ужаснулся бы на это своё духовное потомство, однако именно он является его духовным прообразом» [2, с. 197].

В этой связи примечательно, что в словах раскаяния Шатова Достоевский даёт определение православию, что с точки зрения ценностной ориентации приобретает новые смысловые краски:

«Цель всякого движения народного во всяком народе и во всякий период его бытия есть единственно лишь искание Бога, Бога Своего, непременно собственного, и вера в Него как единственно истинного. Чем сильнее народ, тем особливее его бог. Никогда не было ещё народа без религии, то есть без понятия о зле и добре. У всякого народа своё собственное понятие о зле и добре и своё собственное зло и добро. <...> Всякий народ до тех только пор и народ, пока имеет своего бога особого, а всех остальных на свете богов исключает безо всякого примирения; пока верует в то, что своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов. <...> Кто теряет эту веру, тот уже не народ. Но истина одна, а стало быть, только единый из народов и может иметь бога истинного, хотя бы остальные народы и имели своих особых и великих богов. Единый народ – „богоносец“ – это русский народ» [3, с. 200].

Таким образом, Ф. М. Достоевский указывает (через образ раскаявшегося Шатова) на то, что нигилистические идеи способны пресуществляться в свою противоположность: духовность,

нравственность и соборность. Смена аксиологических оснований с нигилистических на нравственные духовные постулаты является единственным инструментом в борьбе с политическими крайностями («левыми» и «правыми») и придаёт народу единство и истинную силу. Развитие государственной и политической систем должно базироваться на духовных ориентирах и ценностях, а также на вере в Бога.

Необходимо отметить место нигилизма, в том числе, политического нигилизма, в системе ценностей писателя. Ф. М. Достоевский указывал на вторичность нигилизма и его зависимость от отрицаемых политических систем и форм, с чем нельзя не согласиться. Данная концепция вытекает из сущности христианского мировоззрения: в свете противостояния добра и зла христианским разумом зло воспринимается как некий недостаток, негатив системы.

В подтверждении данной позиции примечательны слова «главного нигилиста» из «Бесов» – Петра Верховенского – в обоснование второстепенной роли политического нигилизма относительно абсолюта:

«Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей! Высшие способности не могут быть деспотами и всегда развращали более, чем приносили плоды; из изгоняют или казнят...Рабь должны быть равны, без деспотизма ещё не бывало ни свободы, ни равенства, но в стаде должно быть равенство» [3, с. 322].

В любом случае, при рассмотрении нигилизма сквозь призму любой системы противоборства политических ценностей идея отрицания вторична по отношению к своему исходному пункту (основанию). Таким образом, политический нигилизм строится на основе горизонтальной типологии, при которой его формы не связаны происхождением друг от друга, но при этом существенно их отношение к общему первообразу. Так, в качестве первообраза (абсолюта) выступает Бог. В свою очередь, система противостоящих друг другу ценностей является производным от первообраза в социальных и политических реалиях.

Итак, система противоборствующих политических ценностей не противостоит первообразу, но лишь входит с ним в

противоречие в горизонтальной плоскости, что утверждает относительную независимость политического нигилизма от нигилизма метафизического, для которого характерна вертикальная зависимость. При этом политический нигилист, в большинстве случаев не имеющий метафизического измерения, является более страшным и общественно опасным фактором. Последствия его нигилистического воздействия отчётливо ощутимы в политической действительности и, как следствие, во всей жизни народа; при определённом стечении обстоятельств они могут породить политическую революцию.

Н. А. Бердяев приводит мнение Ф. М. Достоевского относительно сущности революции в системе его политических взглядов:

«Достоевский исследует, как безбрежная социальная мечтательность русских революционеров, русских мальчиков ведёт к истреблению бытия со всеми его богатствами, доводит до пределов небытия. Это очень у него глубоко обосновано. Социальная мечтательность – совсем не невинная вещь. Ей необходимо противопоставить трезвость, суровую ответственность. Эта революционная мечтательность есть болезнь русской души» [1, с. 97].

Как видим, Ф. М. Достоевский указал на то, что характерной чертой русского революционного движения является его утопический характер, что является одним из элементов политического нигилизма. Таким образом, политический нигилизм, с точки зрения Ф. М. Достоевского, является недопустимым направлением в развитии русского народа, так как одержимость индивидуумов нигилистическими идеями подменяет истинные аксиологические основания русской души мнимыми, препятствуя развитию нравственности, соборности и народного единства.

Затрагивая тему правового нигилизма, в определённой мере свойственного консервативной правовой мысли, Ф. М. Достоевский видит сущность правовой системы в качестве инструмента достижения сверхправовых начал, таких как справедливость, правда, доброта к ближнему, милосердие, единение народа. В данном подходе к сущности права оно

выступает средством сохранения и поддержания традиционного уклада жизни, выполняя охранительные функции в отношении нравственных и религиозно-культурных ценностей. Такая мировоззренческая позиция подчёркивает сущность права как аксиологически оправданного юридически-политического явления.

Аксиология правовых взглядов Ф. М. Достоевского связана с представлением о ценности человеческой личности, поскольку в кризисные моменты открывается её морально-нравственный потенциал. Позитивное право играет второстепенную роль: Достоевский отвергает принцип доминирования закона над духовным поиском и обретением нравственного начала.

Развитие гражданского общества, по убеждению Ф. М. Достоевского, происходит путём нравственного совершенствования, минуя либеральные идеи, такие как защита прав и законных интересов граждан путём государственного регулирования. Христианские начала, зиждущиеся в душе русского человека, выше авторитета права в формально-юридическом понимании. Писатель выводит своих героев (Раскольников, Емеля, Горшков) из-под юрисдикции правового поля в область личностных моральных скитаний.

В своём творчестве Ф. М. Достоевский поднимает и вопрос соотношения юридической и нравственной ответственности. Право выступает в качестве определённой планки, точкой разграничения высоконравственного и аморального поведения. В своей Записной тетради Ф. М. Достоевский утверждает:

«Всегда должна быть мерка порядочности, которую мы должны уважать, даже если и не хотим быть порядочными» [4, с. 25].

Данная позиция представлена в доктринальных исследованиях В. А. Соловьёва: *«Право есть низший предел или определённый минимум нравственности»* [7, с. 448], - что указывает на прикладной (ограничительный) характер права перед нравственностью.

Правовые взгляды писателя проблематично отнести к какой-либо из правовых школ. Видится, что они составляют собой самобытную уникальную систему, которая основывается на христианских поведенческих нормах, традициях и культуре русского народа.

Так, примечательной является позиция Е. Ю. Сафроновой относительно самобытности правовых взглядов Ф. М. Достоевского в ответ на критику об ограниченности его правопонимания:

«Главным источником правовой концепции писателя являются христианские этические нормы, замещающие традиционные юридические категории. <...> мы считаем, что в этом качестве скорее заключается национальная самобытность и ценность выражения писателем истинно народных начал права» [6, с. 150].

Характерным моментом в правовых взглядах Ф. М. Достоевского является сведение правовых отношений к преступлению, к определению взаимоотношений правонарушителя и потерпевшего. Особое внимание он уделяет субъективной стороне преступления (вина, мотив, цель, личность преступника), смягчающим и отягощающим обстоятельствам деяния, психоэмоциональному состоянию преступника. Исходя из этого, писатель фокусирует внимание на исполнении героями правовых обязанностей, а не на их правомочиях, подчёркивает механизм реализации обязательств посредством принципов христианской веры и личностных воззрений.

Творчество Ф. М. Достоевского пронизано противопоставлением правовых институтов средствам духовного воздействия на человеческую душу и сознание: государственный суд – суд Божий, уголовное наказание – духовное покаяние и исправление, сообщение о преступлении – сострадание и милосердие к ближнему. Писатель допускает сокрытие преступления в целях избежание нормативности юридической ответственности, в связи с тем, что *«непрекращающийся внутренний суд»* [5, с. 408] ведёт к исправлению преступника индивидуально, порождая модель всенародного покаяния. По той же причине отрицается принцип судебной преюдиции.

Ко всему прочему, Ф. М. Достоевский акцентирует внимание на том, что правовая система должна не только выполнять охранительную функцию высших духовных ценностей, но и соответствовать им. Закон, который не несёт в себе «правильных» смыслов и идей, подлежит изменению либо отмене. Данные меры способствуют выработке истинного правосознания народа в свете

развития свободной души. Так, Ф. М. Достоевский в своих записях утверждал:

«Я хочу не такого общества, где бы я не мог делать зла, а такого именно, чтоб я мог делать всякое зло, но не хотел его делать сам» [4, с. 52].

Это свидетельствует о том, что правовая система должна быть гибкой, иметь возможность видоизменяться в целях объединения буквы и духа закона, совести и формальной справедливости.

Обобщая вышеуказанное, следует указать, что позиция критики по отношению к политическому и правовому нигилизму является в творчестве Ф. М. Достоевского исходным пунктом развития самобытной позиции писателя относительно аксиологии права и государства вне времени.

Государству и праву, их механизмам и проявлению в жизни народа Ф. М. Достоевский отводит второстепенную роль перед лицом абсолютных духовных постулатов. При этом писателем не отрицается их регулятивное воздействие на общественное развитие.

Векторы развития политических и правовых систем, по мнению писателя, нацелены на поддержание социальной стабильности и охрану духовных ценностей народа. Помимо осуществления охранительной функции абсолютных ценностей, государственные решения и буква закона должны развиваться в соответствии с ними.

Таким образом, вполне убедительной и самодовлеющей выглядит позиция Достоевского в том, что касается государственной и правовой сфер русского общественного бытия. Несмотря на обоснованность, указанная точка зрения требует дальнейшего научного исследования и детальной глубокой проработки.

Библиография:

1. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского / Бердяев Н. А. / Философия творчества, культуры и искусства: в 2 томах. Т. 2. М., 1994. С. 7-105.

2. Булгаков С. Н. Русская трагедия // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990. С. 193-214.

3. Достоевский Ф. М. Бесы. М., 2015. 768 с.

4. Достоевский Ф. М. Золотые цитаты: Сборник. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2017. 128 с.

5. Кони А. Ф. Фёдор Михайлович Достоевский // Кони А. Ф. Собр. соч.: в 8 т. М., 1968. Т. 6. С. 406-428.

6. Сафронова Е. Ю. Право в художественном сознании Ф. М. Достоевского // Вестник ТГПУ. 2012. 3 (118). С. 147-157.

7. Соловьёв В. С. Оправдание добра. Нравственная философия // Соловьёв В. С. Собр. соч.: в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 47-549.

8. Достоевский Ф. М. – Романову А. А., 10 февраля 1873. [Электронный ресурс]. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/pisma-dostoevskogo/dostoevskij-romanovu-10-fevralya-1873.html>. (Дата обращения: 12.12.2020).

УДК 821.161.1: 1(489)

**«ВОЗМОЖНО ЛИ ВЕРОВАТЬ»: О «ДВОЙНИЧЕСТВЕ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И С. КЬЕРКЕГОРА**

Д. Р. Железняк
Северо-Кавказский федеральный университет

В статье рассматриваются особенности и общности религиозно-философский интенций Ф. М. Достоевского и С. Кьеркегора. Незавершённость онтологических поисков утверждается в качестве неразработанного аспекта пересечений их теологических дискурсов.

Ключевые слова: теологический дискурс, «двойничество», философия С. Кьеркегора, романное творчество Ф. М. Достоевского.

«Is it Possible to Believe?»: Duality of F. M. Dostoevsky and S. Kierkegaard
D. R. Zheleznyak
North-Caucasus Federal University

The article considers the features and generalities of the religious and philosophical intentions of F. M. Dostoevsky and S. Kierkegaard. The incompleteness of the ontological search is asserted as an undeveloped aspect of the intersection of their theological discourses.

Keywords: theological discourse, «duality», the philosophy of S. Kierkegaard, the novels of F. M. Dostoevsky.

С. Кьеркегор и Ф. М. Достоевский – мыслители-современники, оказавшие значительное влияние на последующие поколения философов и писателей, в частности в рамках развития экзистенциализма в философии и литературе, и имеющие между собой некоторую явную общность религиозно-философских интенций, которую мы бы и хотели обозначить и рассмотреть в данной статье.

То, что «Кьеркегор и Достоевский эпохально, несомненно, очень близки, они выразили, хотя и по-разному, все же один – экзистенциальный радикал новейшей философской и эстетической культуры» [10, с. 164], – в современном философском и литературоведческом дискурсе не является открытием. Но помимо того, что философия датского мыслителя и творчество русского писателя сближаются в вопросах поиска ими онтологических основ и смысла человеческого бытия, их интенции

сходятся ещё во множестве идейных узлов, которые устремляются к ответам на поставленные ими вопросы.

В различных исследованиях по данной проблеме уже разработан целый комплекс контекстов возможной общности двух мыслителей. Одним из первых эту тему затронул Л. И. Шестов в докладе «Кьеркегард и Достоевский», прочитанный им в 1935 году. Русский философ, рассматривая двух мыслителей как «двойников», выделяет следующие сходные черты: совершенно одинаковый метод разыскания истины, некоторые тождественные идеи, противопоставленность «умозрительной» философии [16, с. 24-38].

В статьях А. Фришмана, Т. Альтицера, Т. В. Шитцовой и других исследователей отмечаются и иные аспекты сближения двух авторов – *«на основе интенциональной общности сознаний и сознаваний бытия двух мыслителей»* [11, с. 150]. Р. Нойхойер пишет о схожести типов образов: эстетик Кьеркегора художественно реализуется в образах «мечтателя», «подпольного человека» и др.

В качестве важнейшей структурообразующей общей особенности исследователи всегда выделяют религиозный вектор. А. Г. Овчинников концептуализирует разные типы «эмоционально-смысловой модальности общих онтотелеологических высказываний, утверждающих трансцендентные основы бытия как бытия Бога и человека» и выводит понятия «чуда» Достоевского и «парадокса» Кьеркегора, которые *«в данном контексте означают противостояние объективированным репрезентациям бытия в опыте экзистенциального обжития идей догматики»* [10, с. 172].

Исследователь философии С. Кьеркегора С. С. Хоружий, обосновывая антропологическую конститутивность онтологического размыкания в философии датского мыслителя, не обходит стороной тему «Кьеркегор и Достоевский», называя писателя «русским двойником» датского мыслителя, и отмечает среди ключевых общих смысловых пересечений парадигму порога (экзистенциального и онтологического) и соответственное ему состояние – отчаяние, связывающее героев обоих авторов, а также полифоничность их дискурсов.

Итак, мы видим, что затронутая нами проблема широко исследуется уже длительный период, но, на наш взгляд, исчерпанной её назвать совершенно невозможно. Перейдём к рассмотрению специфики устройства философско-теологических систем обоих мыслителей.

Философия Кьеркегора представляет собой форму протестной антропологии, противопоставленной в своей сущности «объективному идеализму» Г. Гегеля и разрабатывающей альтернативный субъективистский экзистенциальный дискурс. Как отмечает С. С. Хоружий, главные наблюдения над философским мышлением Кьеркегора резюмируются в следующие основные структурные особенности:

1) ведущая структура его философии – парадигма онтологического размыкания (путь к вере представляется невозможным без этого элемента);

2) это онтологическое размыкание является антропологически конститутивным, т.е. в этом размыкании формируются структуры «себя», создаётся личностная конституция;

3) полифония, полилог как структурообразующие кьеркегоровский дискурс концепты. То есть, *«дискурс Кьеркегора в его общем типе мы можем характеризовать как философский и экзистенциальный полилог на пороге онтологического размыкания»* [15, с. 157-161].

В антропологии Кьеркегора главной целью является «подлинное бытие», предполагающее субъективную непрекращающуюся борьбу, поиски собственного смысла, постоянный нравственный выбор, за который необходимо брать личную ответственность. Неотделимо понятие «подлинной жизни» и от категории «тоски по Богу», являющейся выражением той онтологической бездны, разделяющей вечное и временное, духовное и материальное, Бога и человека. Человек, тоскующий по собственной «самости», а главное – по потерянному «порядку вещей», обрекается на духовные поиски, саморефлексию и ощущение экзистенциальной тревоги (*angst*).

По Кьеркегору, краеугольный камень существования человека – вера. Только она может дать смысл несовершенному

человеку в несовершенном мире, так как «никакая теория (и никакое рационально обоснованное соображение) не может вызвать или обеспечить в качестве необходимого своего следствия определённое действие, тут существует зазор» («канавы», «ров», как выражается Кьеркегор) [6, с. 172]. И путь к обретению веры лежит через преодоление этого «зазора», через «прыжок» в пропасть, совершающийся в условиях абсолютного одиночества перед Богом, в состоянии абсолютного отчаяния, которое есть единственная «болезнь к смерти» и наряду с этим суть единственная возможность этого «прыжка веры». Таким «рыцарем веры», совершившим «прыжок», философ называет Авраама. Именно Авраам знал, «что ни одна жертва не бывает слишком тяжела, когда её требует Господь, – и он занёс нож» [9, с. 13].

Здесь надо сказать о действительно значимых для мысли Кьеркегора понятиях парадокса и абсурда.

«Парадокс Бога Кьеркегора выражает „невозможность возможного“ внутри объективации, что коррелирует с представлениями философа о статусе экзистенции, которая есть складывающийся, становящийся синтез времени и вечности, свободы и необходимости, бесконечного и конечного» [10, с. 172-173].

«Либо существует парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к абсолюту, либо Авраам погиб» [9, с. 94], – здесь философ пытается постигнуть парадоксальную сущность первоначального религиозного опыта, которая не может быть описана в терминах смысла. Вера Авраама возможна только в силу её абсурда:

«Нужно чисто человеческое мужество, чтобы отказаться от всего временного ради обретения вечности, <...> однако парадоксальное и скромное мужество необходимо для того, чтобы постичь всю временность силой абсурда, и такое мужество – это мужество веры» [9, с. 34].

Главный вопрос всей философии датского мыслителя – вопрос «как обрести веру?». И в каждом своём тексте он выстраивает определённый путь к истинному Телосу, но после этого всякий раз создаёт другую систему, в которой открывает иной путь.

В первой своей работе «Или – или» (1843 г.) С. Кьеркегор приходит к тому, что вера – это «выбор себя», «путь к себе». «Страх и трепет» (1843 г.) демонстрирует вышеописанный феномен веры через силу Абсурда («*Credo quia absurdum*» – «Верую, ибо абсурдно»). Стоит отметить также следующее наблюдение по поводу «Страх и трепета»:

«По мере чтения читающий как бы проходит через три знаменитые киркегоровские стадии – эстетическую (Stimmung), этическую (Problemata) и религиозную (Pathos) <...>. Третий план, ради которого и существует композиционное целое, прямо не дан, однако присутствует в тексте повсюду, ибо представляет собой высшую коммуникативную ценность» [12, с. 41].

В «Понятии страха» (1844 г.) описывается движение к Богу через экзистенциальный страх: здесь мы наблюдаем лестницу от «райского страха» перед ничто до «страха, спасающего посредством веры». В «Философских крохах» и «Ненаучном послесловии» (1844-1846 гг.) путь состоит в саморефлексии, выдвигается экзистенция как ключевая категория «подлинной» жизни. «Болезнь к смерти» (1849 г.) раскрывает диалектику отчаяния, а также утверждает тезис о возможности духовного переворота через демоническое отчаяние, погружение на дно. В итоговом тексте «Упражнения в христианстве» (1850 г.) философ говорит о состоянии одновременности со Христом, сопребывании с ним в одной абсолютной действительности:

«Важно, что это – отнюдь не темпоральное, а экзистенциальное понятие, которое отсылает не к структуре времени, а к свойствам экзистенции, внутренней реальности» [15, с. 155].

Итак, перед нами действительно «полифонический» дискурс, состоящий из отдельно созданных Путей, прокладываемых к «потерянному раю». Философ-экзистенциалист К. Ясперс, говоря о том, что самобытие есть переход бытия против мира к бытию в мир, и описывая путь оказавшего на него влияние Кьеркегора, отмечает:

«Первый путь ведёт из мира к одиночеству. Самобытие, которое в своём негативном решении, в своём отказе от себя не устремляется к бытию мира, изнуряет себя в возможности. Оно

говорит лишь для того, чтобы ставить под вопрос. Его атмосфера – создание беспокойства» [17, с. 159].

Говорить для того, чтобы ставить под вопрос – весьма важный принцип всех работ датского философа. На это обращает внимание А. Фришман:

«Фигуры Кьеркегора (наподобие героев Достоевского) обречены до конца испытать и экзистенциально пережить свои идеи, доведя их до предела, чтобы осознать их несостоятельность» [14, с. 114].

Исследователь также отмечает в качестве объединяющего двух мыслителей качества – диалогизм, бесконечное движение и диалог дискурсов, где «любой смысл подлежит деконструкции - распятию и воскресению» [14, с. 114].

Выявленная нами структурно-идейная особенность работ С. Кьеркегора определённым образом характерна и для художественного творчества Ф. М. Достоевского. К этому мы обратимся далее.

В раннем произведении Достоевского «Бедные люди», опубликованном в 1846 году, на первый план выдвигается активно рефлексирующий Макар Девушкин. Писатель останавливает своё внимание на конкретном, отдельном человеке, существующем в своём маленьком мире собственных проблем. Повесть «Записки из подполья» (1864 г.) открывает Достоевского как философа, предвосхитившего экзистенциальный пафос в литературе, что сразу отсылает нас к датскому «отцу» экзистенциализма. «Можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?» [2, Т. 5, с. 122] – вопрос, заданный героем, близок теме «открытости» у Кьеркегора. «Парадоксалист» размышляет в духе субъективизма:

«Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?»;

«Мучило меня тогда ещё одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож»;

«Я-то один, а они-то все», – думал я и – задумывался»;

«Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» [2, Т. 5, с. 105-174].

Здесь обнаруживается неприятие объективного, противопоставление себя «всемству». Там, где умозрительная, диалектическая философия устанавливает «абсолютную истину», сводящую «откровение» к познанию, там Достоевский, наряду с Кьеркегором, видит «нелепость нелепостей».

Роман «Преступление и наказание» ставит вопрос о возможности максимального приближения через максимальное отдаление, через крайность, об обретении веры после падения. Эта тема, как уже упоминалось выше, была разработана Кьеркегором в «Болезни к смерти», где утверждалась возможность этого обретения. В образе Раскольникова писателем осуществляется, на наш взгляд, попытка развития подобной идеи. Но вопрос о религиозно-философской интерпретации концовки романа остаётся открытым до сих пор.

Сложен для понимания образ Льва Николаевича Мышкина, героя романа «Идиот» (1869 г.). Здесь, в ракурсе онтопоэтики библейского, Достоевский и Кьеркегор снова сходятся. «Создание „мифа“, „современного“ историческому времени, – общая интенция их онтотеологии, смысл которой – в защите бытия от небытия» [10, с. 192]. В общем счёте, в тексте князь произносит три главные «проповеди»: о смертной казни, о вере (перед Рогожиным) и о значении православия и «почвы» (перед «высшим светом»). «Пребывание в Петербурге – это как бы иллюзия воплощения. <...> Это святость, не имеющая места в жизни» [1, с. 276]. Вера в романе «Идиот» – парадоксальна и абсурдна. Мышкин – герой экзистенциальный; личность одинокая, метущаяся, страдающая от саморефлексии, действительно тоскующая по высшему, гармоничному «порядку», выводящая «истину из зоны рационалистических дискурсов в маргинальные зоны молчания...» [1, с. 192]. Но становится ли он в конце концов образцом для подражания, идеалом Достоевского? Имеет ли он веру? Ту веру, которая «ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит...» [2, Т. 8, с. 184]. Ответить на эти вопросы однозначно невозможно.

Роман «Бесы» являет ещё один корпус неразрешимых проблем. Мотив утраченной веры, отсутствие всякой общности, испытания «идеями», – все это насыщает текст особым трагическим пафосом. Если попытаться проанализировать образ Николая Всеволодовича Ставрогина сквозь призму некоторых идей С. Кьеркегора, то можно прийти к интересным выводам. Ставрогин – персонаж лиминальный, а потому способный на переход. В рукописных редакциях к роману Николай Всеволодович произносит: *«Но возможно ли веровать? <...> Видите: или все в вере, или ничего!...»* [2, Т. 11, с. 185-187]. Он искал, стремился к самому себе, а *«отчаяние, когда желают быть собою, – самое насыщенное и сгущённое из всех...»* [7, с. 92]; он мог совершить «прыжок веры» (даже пытался подойти к краю «пропасти», на что указывает вырезанная глава «У Тихона»), будучи в состоянии «демонического» отчаяния. *«Ведь и Ставрогин, „герой-солнце“ из „Бесов“, согласно авторской характеристике, социальный тип человека хотя и праздного, но «совестливого и употребляющего страдальческие судорожные усилия, чтоб обновиться и вновь начать верить»* [13, с. 6]. Ставрогин стоял на «пороге», но вместо того, чтобы стать на высшую ступень «религиозного человека», он обрёл «болезнь к смерти».

«Братья Карамазовы» – последний художественный текст Достоевского, написанный им в 1880 году. Здесь полифонизм теологических дискурсов достигает пика. Обратимся к образу Дмитрия: он любит бурю и натиск, страсть и чувствительность, при том он любит и своё презрение к себе; *«его ответом на вопрос – для чего жить – будет обладание всем, что может дать жизнь, а для достижения обладания в конкретных ситуациях рождается экзистенциальный смысл грехопадения»* [18]. Митя восклицает: *«пусть я иду в то же самое время вслед за чёртом, но я все-таки и твой сын, Господи...»* [2, Т. 14, с. 99], – в этом вся его неоднозначная, разорванная сущность.

Наиболее подробно и широко в романе представлены идеи Ивана Карамазова и старца Зосимы. Как отмечает В. Н. Захаров, *«Это два антипода, два полюса романа»* [3, с. 697]. Образ и учение Зосимы указывают на интерес Достоевского к святоотеческой литературе, вопросам аскетизма; заветы старца о «деятельной любви» и соединении с миром через сознание вины за каждого

формируют обстоятельно описанный образ истинно верующего человека, который отнюдь не так частотен в контексте художественного творчества писателя.

«Между тем, все рассуждения старца Зосимы имеют своим истоком, своей отправной точкой событие, которое уже состоялось два тысячелетия назад: Бог прервал разобщённость между Собой и человеком, сделав Свой шаг <...> Это презумпция рассуждений Зосимы, вследствие чего он, естественно, говорит в своих поучениях не о том, что совершено, но о том, что требуется совершить – о встречном шаге человека, оставленном всецело на его волю» [4, с. 137].

Этот «встречный шаг» человека тождествен мысли об онтологической разомкнутости через «прыжок», о которой писал Кьеркегор. Выходит, что «рыцарем веры» по Достоевскому является старец Зосима?

Онтологическую замкнутость, напротив, демонстрирует Иван:

«Он мыслит не фактами, а условиями: он отрицает Бога и создаёт теорию „новой морали“, которая по-разному выглядит в дебатах во время „неуместного собрания“, во время „бунта“ и во время „кошмара“ Ивана Фёдоровича; он допускает существование Бога, но не принимает „мир Божий“: перед ним и Бог виноват. Сколько ещё могло быть условий и их решений у Ивана, сказать трудно: Иван „молчит“» [3, с. 697-698].

А. Г. Овчинников называет героя «русским Фаустом», сближая данный образ с Кьеркегоровским Фаустом на основе трагизма утраты связей с всеобщим; исследователь говорит о том, что Иван стоит перед осознанием выбора: «или «кромешный» мир нигилистической деконструкции, в котором ценностные ориентиры меняются на противоположные – с Бытия на Ничто, либо признание «идеи Христа»: трансцендентных основ мира, о которых возвещает Зосима, религиозно-нравственного проекта становления, который прокладывает «инок в миру» Алёша» [11, с. 153]. Иван Карамазов – парадоксалист, для которого «сила абсурда» оказалась недостаточной, чтобы принять и верить.

Алёша Карамазов, который во многом реализует себя в качестве последователя идей старца Зосимы, не являет собой, на

наш взгляд, завершённое Слово безусловной веры и любви. Из его уст произносится:

«А я в бога-то вот, может быть, и не верую»;

«Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее» [2, Т. 14, с. 201].

То есть демонстрируется очередной парадокс.

Итак, все более и более актуализуется вопрос: «А возможно ли верить?», можно ли «преодолевая конечность плоти, запятнанной первородным грехом ... соприкоснуться с бесконечностью, с богом»? [5, с. 55]. Оба исследуемых нами в данной работе автора интенционально стремятся к ответу на этот главный вопрос. С. Кьеркегор создаёт тексты, прямо выстраивающие пути обретения Бога, Ф. М. Достоевский рисует те же «дороги» через художественные образы, но, как мы видим, каждый трактат датского философа оставляет некоторую недосказанность, вопросительность после уже данного ответа, и каждое произведение русского писателя теологически всегда неоднозначно и парадоксально, что ещё более углубляет тему «двойничества» двух предтеч экзистенциализма.

Библиография:

1. Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы. Достоевский / / Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 266-288.
2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 1-30. Л., 1972-1990.
3. Захаров В. Н. Осанна в горниле сомнений / / Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. М., 2007. С. 694-710.
4. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М., 2015. 528 с.
5. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980. 360 с.

6. Кузьмина Т. В. Экзистенциальная философия: Монография / Т.В. Кузьмина. М., 2014. 352 с.
7. Кьеркегор С. Болезнь к смерти / пер. с дат. Н.В. Исаевой, С.А. Исаева. М., 2014. 160 с.
8. Кьеркегор С. Или – или: Фрагмент из жизни / пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. М., 2014. 775 с.
9. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. 109 с.
10. Овчинников А. Г. «Чудо» и «парадокс» в онтотеологии Ф. Достоевского и С. Кьеркегора // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа) / Сборник научных трудов. Екатеринбург, 2001. С. 164-197.
11. Овчинников А. Г. Иван Карамазов – «русский Фауст» Достоевского и Фауст в философской рефлексии С. Кьеркегора // Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2001. С. 149-154.
12. Подорога В. А. Выражение и смысл: ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М., 1995. 426 с.
13. Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. 480 с.
14. Фришман А. О Кьеркегоре и М. Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» // Русские и датские интерпретации творчества С. Кьеркегора. М., 1994. С. 102-122.
15. Хоружий С. С. Неотменимый антропоконтур. 4. Философия Кьеркегора как антропология размыкания // Вопросы философии. 2010. № 6. С. 152-166.
16. Шестов Л. И. Философия трагедии. Избранные работы. М., 2018. 365 с.
17. Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. М., 2007. 272 с.
18. Лесевицкий А. В. История понимания экзистенциальных смыслов Ф. М. Достоевским и сравнительный анализ их истолкования в неклассической философии // Политика,

государство и право. 2014. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://politika.snauka.ru/2014/03/1485> (Дата обращения: 03.12.2020).

УДК 821.161.1: 1(489)

**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В
КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ
ДЖ. Ч. ГАРДНЕРА И ЕГО РОМАНЕ «ГРЕНДЕЛЬ»**

А. А. Калашников

Санкт-Петербургский государственный университет

В статье исследуется параллель между теорией и практикой «нравственной литературы» Дж. Ч. Гарднера (на материале его эссе «О нравственной литературе» и романа «Грендель») и такими особенностями поэтики творчества Ф. М. Достоевского (прежде всего его романа «Преступление и наказание»), как открытый финал и идентификация протагониста с имплицитным читателем. Особая роль в сопоставительном анализе отводится антропологическим категориям мифа и ритуала Р. Жирара.

Ключевые слова: миф, ритуал, Ф. М. Достоевский, Дж. Ч. Гарднер, Р. Жирар, нравственная инициация, «нравственная литература».

**The Reception of F. M. Dostoevsky's Work
in J. C. Gardner's Critical Theory and Novel *Grendel***

A. A. Kalashnikov

St. Petersburg State University

The article is concerned with a similarity between J. C. Gardner's theory and practice of «moral fiction» (namely his essay *On Moral Fiction* and his novel *Grendel*) and some specific traits of F. M. Dostoevsky's poetics (particularly those of his novel *Crime and Punishment*), including the open ending and the identification of the protagonist and the implicit reader. R. Girard's anthropological notions of myth and ritual play a special role in the comparative analysis.

Keywords: myth, ritual, F. M. Dostoevsky, J. C. Gardner, R. Girard, moral initiation, «moral fiction».

Дж. Ч. Гарднер (1933-1982) – американский писатель, проявивший особую активность в поле литературы США в 1970-х. В своём творчестве он часто занимал позицию противостояния формирующейся поэтике и аксиологии постмодернизма. Помимо писательства, Гарднер известен благодаря своей педагогической деятельности по преподаванию *creative writing*, филологическим исследованиям об английской средневековой литературе, а также богатой критической рефлексии о роли художественного творчества в современном демократическом обществе. Эта рефлексия отразилась в его публицистике,

учебниках и антологиях для начинающих писателей, а также в большом количестве интервью.

Как в писательской и преподавательской работе, так и в критике современного литературного процесса Гарднер опирался на понятие «традиции», представляя её как необходимый медиум любого художественного творчества. Специфика творческого акта, по мнению Гарднера, заключается в стремлении автора выразить свой собственный опыт (точнее, опыт своего общества и эпохи) через знаковый комплекс традиции своего искусства [8, с. 169-170]. Критическая позиция Гарднера, исходящего из ключевых понятий англо-американской «новой критики» (в том числе представлений Т. С. Элиота о взаимодействии «традиции и индивидуального таланта»), является частью гарднеровской теории «нравственной литературы» («*moral fiction*»). Гарднер утверждал, что необходимой задачей художественного произведения является открытие нравственных ценностей – не проповедь некой готовой аксиологии, в которой писатель упрекал своих современников-постмодернистов (С. Л. Элкина, Дж. С. Барта, Э. Л. Доктороу [8, с. 39]), а открытость к обнаружению таких ценностей, которые объективизируются в произведении независимо от интенции автора [8, с. 14]. Согласно Гарднеру, опора на традицию как средство выражения авторской индивидуальности становится в таком случае залогом истинной аксиологической установки писателя. Стоит добавить, что в художественной практике самого Гарднера эта установка реализуется как подготовка имплицитного читательского сознания к самостоятельному конструированию аксиологической истины, «завершающей» произведение. Представляется, что для гарднеровской модели творчества в целом необходима нарративная конструкция, провоцирующая воображение читателя подводить ценностные итоги рассказа и таким образом абсолютизирующая эти итоги, ответственным за которые оказывается само читательское сознание.

В опыте русской классической литературы – прежде всего в поздней эссеистике Л. Н. Толстого и в прозе Ф. М. Достоевского – Гарднер нашёл такую опору для своей теории, которую по важности для его творчества можно сравнить только с его интересом к европейскому Средневековью. В частности, романы Достоевского стали для Гарднера одной из ярчайших

иллюстраций принципа работы «нравственной литературы» – «тестирования» ценностей и философских концепций в реальности художественного текста с целью сопоставления их с той аксиологической истиной, которая открывается заново в процессуальности создания «нравственного» произведения. Согласно Гарднеру, роман Достоевского «Преступление и наказание» (1866) является образцовым воплощением этого принципа: в образе протагониста конституируется масштабная концепция нравственного релятивизма и потенциала индивида как единственного источника всех ценностей. Эксперимент Раскольникова по испытанию этой концепции становится отражением художественного эксперимента Достоевского, объективирующего в романном нарративе раскольниковскую идею в её соотношении с искомой аксиологической истиной [8, с. 115-116; 6, с. 84-85, 151]. В поддержку такой интерпретации «Преступления и наказания» можно вспомнить открытый финал этого романа: только на каторге Раскольников думает, без вмешательства со стороны Сони, о том, чтобы начать читать Евангелие – и будущее нравственное возрождение протагониста оказывается не задано романным сюжетом, а только анонсировано как некий нарративный потенциал:

«Тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью» [1, с. 450].

Этот финал «Преступления и наказания» указывает на то, что эксперимент протагониста (а также авторского сознания, которое реконструирует читатель в своём восприятии романа) окончен. Нарративная конкретизация истинной аксиологии, которая могла бы выразиться в нравственной реабилитации Раскольникова, не требуется: она происходит в читательском воображении, хотя и обоснована сюжетом романа. Представляется, что именно так организованы и финалы многих произведений Гарднера: в частности, всех восьми его окончанных романов и таких образцов его короткой прозы, как рассказы «Искупление» (*Redemption*, 1977), «Нимрам» (*Nimram*, 1979) и «Возвращайся» (*Come on Back*, 1981).

В свете исследования влияния творчества Достоевского на Гарднера крайне любопытным представляется стремление

американского писателя к реабилитации нравственных ценностей на фоне постоянного обращения к теме тотального отрицания нравственной организации общественной жизни и человеческого бытия как такового. Иными словами, Гарднер, как и Достоевский, испытывал устойчивый интерес к полярным аксиологическим позициям: нигилизму и нравственному традиционализму, – и пытался объединить в своих художественных текстах эти позиции в такой нарративной конструкции, которая «тестирует» нигилизм протагониста и – посредством дезинтеграции его дискурса и его позиции в сюжетном конфликте – утверждает потенциал традиционных ценностей в обновлённом, актуализированном виде. Таковы нарративные векторы Раскольникова и Ивана Карамазова у Достоевского – и похожим образом Гарднер строит, например, сюжеты романов «Крушение Агатона» (*The Wreckage of Agathon*, 1970), «Грендель» (*Grendel*, 1971), «Диалоги с Солнечным» (*The Sunlight Dialogues*, 1972).

В связи с этим стоит вспомнить выражение современной американской писательницы Дж. К. Оутс, которая после смерти Гарднера в 1982 г. сказала в интервью, что он был «крайне сложной личностью, почти персонажем из романа Достоевского» [6, с. 296]. Представляется, что именно поляризованность творческого и критического сознания Гарднера дала Оутс повод для такого сравнения: писатель мог почти одновременно подвергаться бескомпромиссной критике нравственный релятивизм своих коллег и современников в эссе «О нравственной литературе» (*On Moral Fiction*, 1978) и признаваться, что «параноидальная, лишённая любви и веры» философия Ж.-П. Сартра вдохновила его на написание романа «Грендель» [10].

Романы Достоевского – прежде всего, «Преступление и наказание», «Идиот» (1968), «Братья Карамазовы» (1878-1880) – Гарднер чаще всего характеризовал как «великие произведения искусства, которые нескладно сочинены» («*great works of art that are clumsily put together*») [8, с. 17, 109, 145]. Подобная характеристика может быть адресована и таким масштабным текстам Гарднера, как «Диалоги с Солнечным» и «Призраки Микельссона» (*Mickelsson's Ghosts*, 1982). Однако в рамках данной работы будет произведена попытка проанализировать в свете вышеупомянутой общности Гарднера и Достоевского в отношении роли

протагониста и поэтики финала роман «Грендель» – лаконичный текст, наследующий в плане формы не аморфности русской классической прозы, а, скорее, некоторым творческим установкам англо-американского модернизма и «новой критики». Формальную упорядоченность этого романа Гарднера можно сравнить, например, с композицией поэмы «Четыре квартета» (*Four Quartets*, 1934-1942) Элиота. «Грендель» состоит из двенадцати глав, и эта структура отражается в зодиакальной символике и упоминаниях о двенадцати годах «войны» протагониста и рассказчика – монстра из англосаксонского эпоса «Беовульф» – с человеческой цивилизацией.

Ю. М. Лотман писал о мифологической основе сюжета нравственного искупления в русском романе XIX в. от Гоголя до Толстого, причём этот сюжет, согласно Лотману, реализовался в устойчивых ситуациях – образах символического умирания и воскресения, одним из которых является ссылка протагониста в Сибирь [4, с. 347-350]. Конечно, один из ярчайших примеров реализации такой символической сюжетной ситуации содержит «Преступление и наказание». Это даёт возможность более подробно остановиться на образно-сюжетных параллелях между романами Достоевского и Гарднера.

Представляется, что логика мифа и ритуала, которую можно подробно прокомментировать с помощью категорий антрополога Р. Жирара (первоначально развивавшего свою теорию «миметического желания», среди прочего, на материале текстов Достоевского), является основной фокусирующей нарративной логикой в романе «Грендель». Подобно герою-нигилисту Достоевского – например, Раскольникову, Ивану Карамазову, «человеку из подполья» (с последним сравнивала Гренделя американская исследовательница Л. Т. Холли [9, с. 105-108]), – монстр-протагонист у Гарднера пытается разрушить смыслопорождающую ритуально-мифологическую логику. Его можно назвать агрессивным воплощением постмодернистского «недоверия к метанарративам», которое спустя восемь лет после публикации гарднеровского романа провозгласит Ж.-Ф. Лиотар. Но, с другой стороны, в категориях Жирара [3, с. 125], Грендель в романе является образцом ритуальной «жертвы отпущения», умерщвляемой людьми в порядке «учредительного насилия» ради

создания системы культурных различий, на которой строится человеческое общество. Предзаданная сюжетом, следующим у Гарднера канве «Беовульфа», смерть Гренделя послужит созданию метанарратива англосаксонского эпоса, но Грендель объявляет этот нарратив фикцией, агрессивно отрицает его. В ключевой сцене второй главы романа он оказывается символически распятым, как Христос или Один, на двух дубовых стволах, и его двойная роль отрицателя и божественной жертвы становится очевидной в его монологе:

«Я понял, что в конечном итоге существую только я один. <...> Я создаю всю вселенную – миг за миг. Уродливый божок, жалко издыхающий на дереве!» [7, с. 16] (здесь и далее перевод автора статьи).

Вскоре в той же сцене происходит первая встреча Гренделя с людьми, ставшая началом его двенадцатилетней войны с ними. Они сразу пытаются семантизировать его в ритуально-мифологической логике как древесного духа, которому надлежит поклоняться, но в ответ на первые же слова Гренделя проявляют агрессию, и протагонист кричит, пытаясь разрушить их мировидение: *«Вы все безумцы!»* [7, с. 21]. Стоит отметить, что похожее недоверие к религиозному метанарративу проявляет и Раскольников, чья история символически соотносится с историей воскрешения Лазаря:

«Под подушкой его лежало Евангелие. <...> В начале каторги он думал, что <Соня> замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать ему книги» [1, с. 449].

Грендель продолжает свои попытки разрушить ритуально-мифологический семиозис человеческой культуры на протяжении всего романа, как герой-нигилист Достоевского пытается остранисть и разрушить этот семиозис (Иван Карамазов) или предложить ему альтернативное мировидение, организованное вокруг «я» протагониста (Раскольников). В шестой главе гарднеровского романа Грендель высмеивает поведение Унферта, претендента на близкий к сакральному статус эпического героя при дворе Хротгара, человеческого конунга, с которым воюет Грендель. В девятой главе Грендель пародирует человеческую

религию, притворяясь верховным богом при встрече со старым слепым жрецом.

Грендель становится у Гарднера фокальным персонажем, подобно «человеку из подполья», также являющемуся одновременно протагонистом и рассказчиком, или Раскольникову, с которым читатель эмпатически соотносит себя с первых же страниц «Преступления и наказания». Начало романа Достоевского, во-первых, помещает нас в сознание героя с помощью трансляции его внутренних монологов, а во-вторых, содержит идеализирующий портрет его внешности:

«Он был замечательно хорош собою, с прекрасными тёмными глазами, тёмно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» [1, с. 8].

В перспективе такой ценностной идентификации читателя с протагонистом неизбежно некоторое доверие первого к точке зрения второго. Гарднеровский Грендель акцентирует свою изначальную невиновность в конфликте с людьми: он сам не начинал войны. Следовательно, вся ответственность за неё ложится, согласно Гренделю, на людей, а их мифологические нарративы – это лишь оправдание их агрессии. Однако монстр тоже активно развивает конфликт, совершает акты чудовищной агрессии, которые позволяют им семантизировать его как потомка Каина, преступника (ещё одна категория, типичная для характеристики протагониста у Достоевского). В то же время, именно преступник в системе *«учредительного насилия»* является идеальной ритуальной жертвой [3, с. 140-144].

М. А. Монкевич, современный исследователь творчества Достоевского, пишет об «этической прививке» как ключевой особенности его поэтики; Достоевский *«сознательно шёл на рискованный шаг заражения читателя вирусом преступления»* [5, с. 173-174]. Имплицитный читатель Достоевского отождествляет себя с его «преступными» героями – и, прожив жизнь «преступника», переболев его болезнью, читатель возвращается на путь нравственной жизни. Интересно, что Жирар возводит медицинское представление о «прививке» к ритуальной инициации и эффекту катарсиса (*«очищения»*), закрепляющемуся в инициационном мифе [3, с. 380-384]. Суть прививки – поместить

«чуть-чуть» болезни в организм так же, как ритуал вносит «чуть-чуть» насилия в социум, «чуть-чуть» хаоса – в индивидуальное сознание с тем, чтобы выработалось сопротивление к насилию и хаосу. Понятие *«этической прививки»*, таким образом, потенциально актуализирует катартическую функцию мифа и ритуала в литературе.

В двенадцатой главе «Гренделя» протагонист умирает, побеждённый Беовульфом в поединке. Беовульф при этом может представлять героем-мессией, спасителем человечества – в перспективе интерпретации Гренделя как ритуальной жертвы, приносимой ради продолжения жизни людей: Беовульф, его двойник, «утраченный брат, родичтан» [7, с. 149] помогает Гренделю выполнить эту роль. Грендель предлагает и противоположную интерпретацию как рассказчик-нигилист, отказывающийся от раскаяния, подобно Раскольникову, до самого конца повествования: в этой интерпретации Беовульф – безумец, бездушная машина для убийств [7, с. 134-151]. Тем не менее, Грендель сам же развенчивает эту последнюю интерпретацию, в сущности, совершая ритуальное самоубийство. Спасаясь бегством от Беовульфа, он по собственной воле прыгает в пропасть (символ трансценденции) [7, с. 151], о которой в нигилистическом монологе в первой главе он провозглашал:

«Ей не поймать меня и через тысячу лет, если только я сам – в безумном религиозном порыве – не прыгну в неё» [7, с. 5].

Благодаря эмпатическому отождествлению с Гренделем смерть протагониста нравственно иницирует читателя и освобождает его от логики ритуального *«учредительного насилия»*, показанного у Гарднера, как в Евангелии, из перспективы жертвы [2, с. 331-332]. Как и в романах Достоевского, роль жертвы конституируется ролью преступника, которую в Евангелии социальное большинство приписывает Христу. Романы Достоевского и Гарднера с помощью идентификации с преступником потенциально освобождают читателя от этой ложной мифологической семантизации, в которой Жирар видит основу человеческой культуры. Человеческому социуму необходима выработка общих смыслов для поддержания своей целостности, и чаще всего эти объединяющие смыслы вырабатываются благодаря произвольно конструирующемуся

образу врага – преступника, травля которого сплочает социум, а после приводит к обожествлению жертвы, укрепляя общую идеологию. Именно в пропаганде такой готовой идеологии Гарднер парадоксально упрекал постмодернизм [8, с. 39], который, согласно этой логике, делал «жертвой отпущения» традиционные формы искусства и воспроизводство устойчивой общественной аксиологии. Столетием раньше именно пропаганду готовой идеологии, возникающей в *«учредительном насилии»*, видел в социалистическом движении Достоевский: возможно, ярчайшей иллюстрацией тут служит роман «Бесы» (1872). Художественным выходом из перспективы ритуально-мифологического воспроизводства насилия может служить нарратив о преступлении, оканчивающийся раскаянием преступника, с которым отождествляется читатель. В финале «Преступления и наказания» имплицитный читатель обнаруживает, что вместе с Раскольниковым символически совершил убийство, и теперь, как и протагонист, готов к раскаянию – символической нравственной инициации, освобождающей от идеологии *«учредительного насилия»*, которую пытался узурпировать Раскольников. Подобным образом смерть преступника Гренделя у Гарднера – это символическая иницирующая смерть читателя, который не может быть не затронут современной идеологией отрицания смыслов (которая, по мнению Гарднера, всего лишь конституирует новые – эгоистические – смыслы). Смерть Гренделя, как и готовность к покаянию Раскольникова, потенциально воскрешает читателя к новой, актуализированной аксиологии принятия другого, единства с человечеством.

По всей видимости, «Преступление и наказание», которое Гарднер часто цитировал для иллюстрации своей теории художественного творчества, послужило одним из нарративных прототипов для «Гренделя». В то же время можно констатировать, что Гарднер, будучи наследником как русской классики, так и англо-американского модернизма, обнажил в своём романе ритуально-мифологические основания культуры. Последние, как можно утверждать в результате предложенного сопоставления, послужили основой как для гарднеровской теории и практики «нравственной литературы», так и для поэтики и прагматики нравственно-иницирующего творчества Достоевского, несмотря

на обилие в нём социально-бытовой, «реалистической» конкретики.

Библиография:

1. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: в 12 т. М., 2008. Т. 4. 464 с.
2. *Жирар Р.* Козёл отпущения. СПб., 2010. 336 с.
3. *Жирар Р.* Насилие и священное. М., 2010. 448 с.
4. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. 352 с.
5. *Монкевич М. А.* Образ Христа и идея почвы (А. А. Григорьев – Ф. И. Тютчев – Ф. М. Достоевский). СПб., 2019. 208 с.
6. *Conversations with John Gardner / Ed. by A. Chavkin.* Jackson, London, 1990. 310 p.
7. *Gardner J. Grendel.* New York, 1972. 154 p.
8. *Gardner J. On Moral Fiction.* New York, 1978. 214 p.
9. *Holley L. T.* John Gardner's Notes from Underground // Interpretations. 1985. № 4 (16). P. 105–111.
10. *John Gardner: A Defense Against Darkness / Prod. and dir. by R. O. Moore.* USA: Perspective Films, 1975. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/thewriterinamericajohngardner_20150518 (Дата обращения: 19.01.21).

УДК 821.161.1«18»

БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ – ТОЧКА ЗРЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

К. А. Каледина

Городской детский эколого-биологический центр,
Казань

В статье представлена попытка описать точку зрения Ф. М. Достоевского на возможность быть человеком, что описывается через аксиологию христианских ценностей, а именно через апологию смирения. В работе рассматривается возможность нахождения некоторого общего направления теологического поиска в творениях Достоевского, являющимся определением первой заповеди блаженств в Евангелии от Матфея – «Блаженство нищеты духа». Приведены примеры из произведений Ф. М. Достоевского о роли смирения в жизни героев, осмысливается представление о свободном выборе личности.

Ключевые слова: смирение, христианская вера, ревность, теплохладность, благочестие, богословие, русская философия, идея жертвенности, личность, свободный выбор, романное творчество Ф. М. Достоевского, философская публицистика.

Being Human – F. M. Dostoevsky

K. A. Kaledina

Municipal Children's Ecological and Biological Center,
Kazan

The article presents an attempt to describe the point of view of F. M. Dostoevsky on the possibility of being human, which is described through the axiology of Christian values, namely through the apology of humility. The paper considers the possibility of finding a certain general direction of theological search in the works of Dostoevsky, which is the definition of the first commandment of the Beatitudes in the Gospel of Matthew *The Beatitude of Poverty in Spirit*. Examples from the works of F. M. Dostoevsky about the role of humility in the lives of heroes are given, the idea of a free choice of personality is comprehended.

Key words: humility, Christian faith, jealousy, lukewarmness, piety, theology, Russian philosophy, the idea of sacrifice, personality, free choice, F. M. Dostoevsky, philosophical journalism.

*«Блажени нищие духом, яко тех
есть царство небесное»
Мф.: 5,3.*

*«В действительности это стремление осуществляется
только путём отрешения человека от всех
помышлений земли, и объяснить это стремление*

можно только в раскрытии того реального основания, которое позволяет человеку рассматривать себя под точкою зрения иного мира, кроме мира физического»

«Наука о человеке», В. И. Несмелов.

Главным направлением творчества Фёдора Михайловича Достоевского был призыв к людям о евангельской правде, апология православия. В его время много людей искренне веровали во Христа и в православную церковь. Но было много и тех, кто отрицал религию, в среде разночинной, да и дворянской молодёжи появились идеи, 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 Фёдора 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 на этот «*ошибочный выбор*» Достоевский создаёт новые произведения, в которых светит одна истина и одна идеальная личность – Иисус Христос. После некоторой метанойи, произошедшей с ним, основным идеалом для Фёдора Михайловича выступает смиренномудрие, стяжание не просто мудрости, но достижение смирения, нищеты духа, как указано в первой заповеди блаженства: «*блажени нищие духом, яко тех есть царство небесное*» (Евангелие Мф.: 5,3.).

Как нам кажется, одной из отправных точек появления этого лейтмотива в творчестве писателя становится момент, когда в картинной галерее г. Базеля он увидел полотно Ганса Гольбейна младшего «Христос во гробе». Это картина безусловно является важным подтекстом и образом 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 образ Истины, и можно, 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 героев горячую проповедь верующей души. Так, например,

произносит свою исповедь чаемого упования на Христа Семён Захарович Мармеладов. Искренне веруя в свою встречу со Христом, он проговаривает «азбучную» истину христианства о необходимости нищеты духа, первую из заповедей блаженств.

По мысли Фёдора Михайловича Достоевского, человеком в полноте стать трудно, прежде всего, надо «выделаться в человека». Общество, состоящее 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 Фёдор 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, который может достичь 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 нашёл, 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, с. 173].

И если в первых своих произведениях, после обретения писателем свободы, после каторги, он говорит лишь скромными намёками 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 сбылось 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 важнейших вопроса, которые являлись основополагающими для творческого поиска писателя: «Есть ли бог?» и «Есть ли бессмертие?». Но на наш взгляд, Фёдор Михайлович также указывает человеку тот путь, по которому следует идти: 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» [5, с. 180].

Для чего Фёдор 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 возведёт диалектический принцип раздвоения человеческой личности, описанный Достоевским, в основу своего философского учения и скажет:

«Человек даже не может всецело стать богом, если не сделает свою и собою Его 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, с. 549].

Фёдор Михайлович Достоевский в своих произведениях является апологетом 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 Фёдора Михайловича Достоевского, необходимость смиренного несения собственного креста, данного Богом. Так разрешается загадка теодицеи Достоевского. И вот какова встаёт следующая задача: познание Воли Божией о самом себе.

«Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание. На таковых нет закона. Но те, которые Христовы, распяли плоть со страстями и похотями...»

Галл. 5:22 – 6:2

Поэтом назвал художника Ганса-Гольбейна младшего Фёдор Михайлович Достоевский, поражённый его картиной «Мёртвый Христос». По воспоминаниям жены писателя Анны Григорьевны,

«В дальнейшей жизни Фёдор Михайлович много раз вспоминал о том потрясающем впечатлении, которое эта картина на него произвела» [1, с. 59].

Известно, что характеристика этой картины приводится Фёдором Михайловичем в его романе «Идиот», для которого она послужила смыслообразующим символом.

По словам современного философа Фёдора Ивановича Гиренка, человек – это путь, ведущий дальше цели. Его слова необходимо понимать в прямом сопоставлении с точкой зрения Достоевского на глубину человеческой личности. Только внимательно заглядывая в глубины собственной совести, применяя к себе планку высоты христианских заповедей, можно приблизиться к пониманию внутреннего мира другого человека, понять и принять его (со всеми теми недостатками, которые в нем есть). И путь человека к человеку становится не пустой забавой праздного наблюдателя, а целью бытия.

Как нам известно из биографии Достоевского, в 1867 году, путешествуя по Германии, писатель с женой оказывается в городе Базель, в картинной галерее которого находится художественное полотно Ганса-Гольбейна младшего, не просто поразившее писателя анатомической точностью изображённого, но самим содержанием произведения. Это картина «Мёртвый Христос». Картина поставила писателя перед неразрешимым вопросом: Как, увидев это, апостолы могли продолжать верить? Как же мог художник решиться изобразить такой поистине ужасный момент истории человечества? После продолжительного созерцания картины Ганса-Гольбейна младшего Фёдор Михайлович обратился к своей жене с загадочными словами: *«Так можно лишиться веры»*. Проблема веры в Чудо Воскресения становится проблемой веры вообще. Фёдор Михайлович Достоевский в своих романах постарался описать чудо воскрешения каждой отдельной человеческой личности в переломные моменты судьбы. Писатель Фёдор Михайлович Достоевский с большой ответственностью относился к изображению портрета личности:

«В редкие только мгновения, – писал Достоевский, – человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывал, и не было её вовсе на лице» [6, с. 325].

Что может изображать мимика лица человеческого, как важен спокойный взгляд ласкового человека или то действие, которое может оказать на душу ребёнка взгляд на лицо человека, искажённого злой усмешкой или гневом, известно. Но как человеку постараться не превращать своё лицо в актёрскую маску, удобно и вовремя надетую, но являться таким, каков есть человек? О способах такого истинного существования Фёдор Михайлович проповедовал устами своих героев – например, старца Зосимы.

Фёдор Михайлович Достоевский постоянно ставит читателя перед нравственным выбором, поиском истины существования. Человек, изображённый в его произведениях, всегда проживает проблему бессмертия, для него должен в результате раскрыться смысл бытия или произойти метанойя – некоторое метафизическое преобразование личности. Такова точка зрения Достоевского на человека, которая по своей сущности совпадает с точкой зрения русского философа и богослова Виктора Ивановича Несмелова.

Далеко не все его современники понимали истинность и остроту поставленных Фёдором Михайловичем вопросов. После смерти писателя в речи в память о нем и в защиту его православного богословия выступил Владимир Сергеевич Соловьёв:

«Окончательная оценка всей деятельности Достоевского зависит от того, как мы смотрим на одушевлявшую его идею, на то, во что он верил и что любил. 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» [4, с. 131].

Библиография:

1. Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.- Пг., 1923.

2. *Карсавин Л. П.* Философия истории. Минск, 2011.
3. *Достоевский Ф. М.* Литературное наследство. Т. 83, Неизданный Достоевский. М., 1971.
4. *Мочульский К. Н.* Вл. Соловьёв. Жизнь и учение. Париж, б. г.
5. *Преподобный Иустин (Попович)* Философские пропасти. М., 2005.
6. *Фёдор Михайлович Достоевский* в портретах, иллюстрациях, документах. Под ред. д-ра филолог. наук В.С. Нечаевой. М., 1972.

УДК 821.161.1

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДВОЙСТВЕННОСТЬ КРАСНОГО ЦВЕТА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

В. С. Картушина
Российский государственный гуманитарный
университет

Рассматривается семантический дуализм колористического стиля романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» на примере использования красного цвета в повествовании. Приводится лексико-семантическая оценка колоратива «красный», как способа реализации раблезианского мотивного комплекса карнавала.

Ключевые слова: семантическая двойственность, амбивалентность, карнавализация, колоратив, Рабле, вещный мир.

The Semantical Duality of Red Colour in the Novel of F. M. Dostoevsky
The Brothers Karamazov

V. S. Kartushina
Russian State University for the Humanities

The semantical duality of the coloristic style in F. M. Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov* on the example of the usage of red colour in narration is analyzed. The lexical-semantic examination of colour term «red» is presented as the realization of motifs complex of Rabelais' carnivalesque.

Keywords: semantical duality, ambivalence, carnivalesque, colour term, Rabelais, world of things.

Колористика относится к приоритетным сферам изучения современной лингвистики, поскольку она создаёт тесную взаимосвязь языковой и концептуальной картин мира. В связи с этим В. Г. Кульпина замечает, что «цвет <...> принимает участие в сложных процессах языковой концептуализации мира» [4]. Так, представляя носителями различных культурных реалий, цветолексемы способны выявлять характерные черты психологической структуры определённой эпохи.

Говоря о психологизме, невозможно не говорить про романы Ф. М. Достоевского. Его психология цвета прочно связана с сознанием своего времени и наиболее ярко раскрывается через материальную культуру, которая, по мнению А. Г. Цейтлин

«прочно вписана не только в интерьер, но и в пейзаж <...>, и в портрет (поскольку костюм, ювелирные украшения и прочее – составная его часть)» [7]. Хроматически обогащённый писателем вещный мир подготавливает подходящую символическую обстановку для самораскрытия персонажей. Достоевским психологизируются и самые обыденные вещи в нарративном пространстве, вступая в соотнесённость с внутренним развитием героев, а цвет в данной корреляции становится символом, несущим в себе ключ к пониманию тех или иных ментальных состояний. Так, С. М. Соловьёв отмечает эту психологическую связь между цветовым решением внешнего мира и персонажами:

«<...> облик домов, и комнат, и стен может сразу же меняться, даже изменять свой цвет в зависимости от настроения героев» [5].

В данной работе рассматривается использование красного цвета в репрезентации вещно-предметного мира в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Исследование является актуальным, так как описания бытовой жизни и, следовательно, предметов быта с морфемой «красн-» занимают большую часть повествования и также обладают обширной экспрессивностью, выделяя значимые оппозиции в мотивной структуре текста. Таким образом, целью данной работы является семантически амбивалентная реализация колоративов, входящих в хроматический кластер красного цвета. Для достижения заданной цели потребуется рассмотрение не только прямых наименований, референцирующих к красному цвету, но и имплицитных цветообозначений, представленных ассоциативным рядом. Следовательно, объектом исследования являются лексемы, содержащие в своём составе цветовой компонент, а предметом – семантические особенности их употребления с компонентом «красный» в романе «Братья Карамазовы».

Традиционно красный цвет считается инверсируемым и отличается двойственным характером интерпретации. С одной стороны, красный выполняет жизнеутверждающую функцию, когда воплощает здоровье и молодость, а с другой – жизнеразрушающую, когда это цвет крови и страданий [1, с. 223]. В «Карамазовых» Достоевский использует эту неоднозначность для отражения внутреннего раскола героев, рефлексирова моральный конфликт карамазовщины на предметное окружение.

Особенно заметно эта дихотомия раскрывается на примере «карамазовского» домового пространства – дома и сада, как локусов, в описании которых подчёркнуто максимальное количество упоминаний красного цвета. Образ дома в народной культуре, как концентрации основных жизненных ценностей человека и его быта, коррелируется с мифопоэтической функцией мотива земли, как представителя «родного места». Однако, поселяя в этот дом шута Фёдора Павловича и делая данное пространство местом его убийства в дальнейшем, Достоевский травмирует традиционную функцию дома и искажает его образ от домашнего спокойного очага до диаметрально противоположного образа вертепа. Таким образом, наделяя изначально положительно семантизированный образ дома отрицательной коннотацией, автор даёт развитие карнавальской традиции Рабле, приобщая образ родного гнезда к месту карнавальской «преисподней» – месту средоточия побоев («*Лоб его, на котором за ночь разрослись огромные багровые подтеки*» [2, с. 117]) и ругательств. Так, Достоевский изображает пространство дома как одновременно поглощающее и рожающее начало, что даёт право акцентироваться на двусторонности красного цвета, как на основном колористическом маркере данного локуса.

Семантизируя красный с негативной стороны, стоит сказать о том, что, прежде всего, это – нужный для Достоевского цвет для изображения нарушенных состояний в настроении, психике и здоровье героев. Именно поэтому в зале Фёдора Павловича, как в главном месте дома, «*мебель была древнейшая, белая, с красною ветхою полушёлковую обивкой*» [2, с. 85], что подтверждает страстную и бесовскую натуру его хозяина. Цветолексема «красный» также встречается в описании наружности дома:

«Дом Фёдора Павловича Карамазова <...> наружность имел приятную: одноэтажный <...> и с красною железною крышкою».

Здесь будет целесообразно отметить изменение семантики красного цвета от места описания. Используя оценочные слова («*древнейшая*» и «*приятная*»), Достоевский создаёт различную смысловую ситуацию при использовании одного и того же колоратива. В первом случае лексема «*древнейшая*» создаёт впечатление старости и болезненности, что подкрепляет следующая за ней лексема «*ветхая*». Колоратив «красный» в

данном случае играет как инструмент экспликации атмосферы разрухи при описании внутреннего пространства дома и души его хозяина. При представлении же внешнего пространства лексема «приятная» заставляет читателя воспринимать красный цвет в противоположном смысле – не как показатель старости, а как показатель молодости, поскольку у Достоевского во многих случаях красный, как обычно принято, цвет здоровых, весёлых людей, например, у Алёши:

«Алёша был в то время статный, краснощёкий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток» [2, с. 20].

Кровь – ещё один признак негативизации красного хроматического кластера. Как часть ассоциативного ряда данного блока, она также чаще всего изображается писателем как то, что относится к вещному миру романа. Достоевский приписывает её к семантическому блоку вестонимов:

«Светлый халат и белая рубашка на груди были залиты кровью» [2, с. 301];

«Платок был густо замаран кровью» [2, с. 124];

«<...> окровавленный шёлковый белый халат Фёдора Павловича <...> рубашка Мити с запачканным кровью рукавом, его сюртук весь в кровавых пятнах сзади на месте кармана, в который он сунул тогда свой весь мокрый от крови платок» [2, с. 436].

В данном случае одежда героя представляется в роли своеобразного символа, неся не только описательную, но и смысловую нагрузку. Одевание – та грань, отделяющая естество человека от внешнего мира, это не только часть физического, но также и символическая защита личности.

Интересен выбор халата, как одежды для Фёдора Павловича. Функционирование халата в повествовании, как постоянной части именно домового быта, может быть мотивировано, как средство констатации социальной роли героя и его «халатного» образа жизни. Учитывая предыдущее заключение о том, что образ карамазова дома сильно отдален от образа домашнего очага, следовательно, будет разумно предположить такое же искажение и семантики доминантного для локуса дома вестонима. На клоунский характер халата указывает окрашивание его в красный

цвет. Выражая эту гиперболизацию фарса, Достоевский специально выбирает такое слово, как «залиты» («Светлый халат и белая рубашка на груди были залиты кровью» [2, с. 301]), чтобы обратить внимание читателя на полную окрашенность халата в кровь, как бы сравнивая её с краской и, тем самым, понижая не только значение одежды как символической защиты, но и социальную значимость самого человека, который её носит. Здесь Достоевский, очевидно, даёт развитие карнавальной традиции переодевания, обосновывающейся с помощью семантической травестики самого текста. «Залитый» кровью халат – это ничто иное, как карнавальный аксессуар шута Фёдора Павловича, ведь данный наряд лишь подчёркивает его образ избитого пьяницы, у которого окровавленное лицо («*Лицо его было окровавлено*» [2, с. 97]) это – «*шутовская размалёванная клоунская рожа*» [1, с. 223]. Соединяя таким образом хроматическую символику в тексте со спецификой выбранной лексики, Достоевский профанирует изначально положительно семантизированный образ домашней неги через цвет. Так, он понижает как уровень перцепции образа персонажа от хозяина дома до шута, так и искажает саму семантику красного цвета, реализуя переодевание героя на внешнем (с помощью одежды) и внутреннем (символическом) уровнях.

Таким способом, разделяя внутреннее от внешнего через описание дома и одежды, автор обозначает двуличность и внутренний раскол героя. Следовательно, как видно по вышеприведённым примерам, Достоевский использует красный цвет в качестве негативно окрашенного символа для раскрытия деструктивной стороны раблезианского карнавала.

Подобную дихотомию красный блок цвета являет и в связи с рождающим началом образа земли. Земля – важнейшее место в мотивной структуре романа, поскольку связывает топографическую и метафизическую составляющие, например, Вяч. Иванов считает, что «*исходным для творчества Достоевского считается древнее мифологическое представление о «матери земле», переплетающееся с гностическим мифом о «душе мира»* [3], что указывает на её сакральный характер.

В данном смысле интересно использование колоратива розовый, входящего в исследуемый хроматический кластер. Так,

розовый встречается в рассказе Смердякова о том, как он убил отца:

«<...> а пакет бросил на пол и ленточку эту самую розовую подле. Сошёл в сад, весь трясусь» [2, с. 415].

К. Г. Юнг характеризует сад, как символ плодородия и аспект материнского архетипа [8, с. 133-156], что подразумевает его тесную семантическую связь с образом матери-земли. Упоминание сада в момент сильного эмоционального напряжения («*весь трясусь*»), промаркированного колоративом «*розовую*», указывает на дихотомию пространства. Являясь локусом, прилегающим к пространству дома, образ сада в тексте функционирует как сопряжение рождающего и разрушающего начал, соответственно, как мотивов дающей жизнь земли и бесовского пожирающего дома, что вторит травестийной традиции амбивалентности.

В связи с этим примечательно и то, что сад Карамазова монохроматичен – в его описании Достоевский придерживается исключительно красного блока, но используя передачу цвета с помощью имплицитных колоративов. Например, упоминание ягод исключительно красно-фиолетовых оттенков:

«Были и гряды с малиной, крыжовником, смородиной» [2, с. 72].

Такой приём означает манифестацию мотивного тезауруса зерна-семени [6, с. 126] в повествовании, который признается двояко: зерно, как то, что образовано от земли, обозначает символ жизни и её бесконечность, в цикл которого входит и смерть, как одна из неотъемлемых частей наряду с рождением, ссылаясь на рождающе-поглощающее начало земли. К семантическому полю зерна можно отнести и, на первый взгляд, безмотивную реплику Дмитрия в момент его слезки за отцом:

«“Калина, ягоды, какие красные!” — прошептал он, не зная зачем» [2, с. 258].

Через выраженную немотивированность («не зная зачем») Достоевский, наоборот, привлекает лишнее внимание читателя к данной фразе – здесь снова наблюдается корреляция садовой тематики с эмоциональным переживанием героя, проявляющимся с помощью цветолексемы «*красные*». Данной

репликой писатель не только подчёркивает важность соотнесённости мотивемы семени с цветописью в романе, но и указывает на продвижение старшего сына к близости к Христу через его прямое обращение к естественному началу – плодам земли (на это указывает обособленный оборот «*Калина, ягоды <...>*»).

Известно, что образ калины обладает собственным ассоциативным рядом в русской культуре. Плоды этого дерева имеют яркий и интенсивный красный цвет. Также, калинин силуэт, как правило, выглядит искажённым, что объясняет выбор именно этого дерева Достоевским при описании локации дома Карамазова в момент слежки. Жизни членов данного семейства также развращены и искажены их общим греховным бременем – сладострастием. Фигурирование образа калины и других растений красных оттенков в местном пейзаже карамазовщины, как примыкание к греховному пространству карамазова дома, может быть воспринято как метафора разрозненности человеческой души.

Проведённое исследование показывает, что колоративы красного хроматического кластера несут двойственную семантику красного цвета в соответствии с мотивной структурой романа. Это доказывает, что колористический стиль «Братьев Карамазовых» является носителем раблезианской травестийной традиции амбивалентности.

Библиография:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 2007.
3. Иванов В. Достоевский: Материалы и исследования: в 30 т. Л., 1980. Т. 4.
4. Кульпина В. Г. Лингвистика цвета: термины цвета в польском и русском языках. М., 2001.
5. Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979.

6. *Фарафонова О. А.* Мотивная структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2003.
7. *Цейтлин А. Г.* Труд писателя. М., 1962.
8. *Юнг К. Г.* Психологические аспекты архетипа матери: пер. с англ. // Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. В. В. Наукманова. Киев, 1996.

УДК 821.161.1: 821.11

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ В. ВУЛФ «ОРЛАНДО»: ИНАКОВОСТЬ И ГЛУБИНА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ

М. Ю. Ковалёва

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена рассмотрению образа русской княжны в романе В. Вулф «Орландо» в аспекте рецепции трагических женских образов Ф. М. Достоевского. Образ Настасьи Филипповны Барашковой (роман «Идиот») анализируется как прототип образа Саши (роман «Орландо»). Обнаруживается непосредственное, но ограниченное воздействие женских образов Достоевского на образ Саши в романе В. Вулф; отмечается принципиальная разница в их философском содержании.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, В. Вулф, женские образы, трагический образ, роман «Идиот», роман «Орландо», рецепция, имагология

**Influence of Female Images F. M. Dostoevsky on Creating the Image of the Russian
Princess in V. Woolf's Novel *Orlando***

M. Yu. Kovaleva

Nizhny Novgorod Linguistics University

The article is devoted to the consideration of tragic female images of F. M. Dostoevsky in Dialogue with the Image of the Russian Princess in V. Woolf's novel *Orlando*. The authors analyze the image of Nastasya Filippovna Barashkova (the novel *The Idiot*) as a prototype of the image of Sasha (the novel *Orlando*) in order to provide the necessary evidence of the influence of Dostoevsky's female images on the image of Sasha in the novel by V. Woolf.

Keywords: F. M. Dostoevsky, V. Woolf, female images, tragic image, *the Idiot*, *Orlando*, reception, imagology.

На рубеже 1910-х – 1920-х годов, по меткому замечанию У. С. Моэма, в британском интеллектуальном обществе распространяется «мода на все русское» [7, с. 17]. Особенное внимание уделяется творчеству Ф. М. Достоевского, которого, к тому моменту, в Великобритании читали уже, по крайней мере, 30 лет [8, с. 5]. Именно Достоевский стал для писателей-модернистов создателем нового типа романа, «первооткрывателем» сложных движений подсознания в художественной литературе.

Среди британских писателей-модернистов особое отношение к творчеству Достоевского выделяет Вирджинию Вулф. В своей статье *More Dostoevsky* («Ещё о Достоевском») она называет Достоевского писателем, связывающего воедино изменчивые, сложные настроения человека [10, с. 180], строителем лабиринта души [10, с. 185]. Для самой В. Вулф именно усложнённый психологизм творчества Достоевского оказывается бесконечно притягательным: для писательницы, которая стремится прикоснуться к тайне подсознания, Достоевский и русский роман оказывается настоящей эстетической и философской школой [4, с. 40]. В своих эссе писательница приходит к выводу, что тонкий психологизм романов Достоевского в сочетании с вниманием писателя к неожиданному эмоциональному, мыслительным поворотам в движениях человеческой души становятся ключом к изображению современного человека [11, с. 5].

Одно из самых ярких проявлений раскрытия темы конечной непознаваемости личности Другого, а также изображения внутреннего, духовного мира человека находим в романе-биографии В. Вулф «Орландо» (1928). Образ русской княжны Маруси Станиловска Дагмар Наташи Ильианы Романович (впоследствии получившей имя «Саша») не раз рассматривался в литературоведческих работах в связи с особенностями изображения русского мира и русской культуры в творчестве В. Вулф. Однако вопрос рецепции трагических женских образов Достоевского в романе «Орландо» ещё не поднимался. Стоит отметить, что контекст философских поисков писательницы, её биография, а также культурно-историческая концепция 1920-х годов указывают на возможность влияния женских персонажей Достоевского на образ Саши в первой главе романа В. Вулф.

Одной из отличительных особенностей романов «Великого Пятикнижия» и других зрелых работ Ф. М. Достоевского являются сложные, трагические женские образы. Литературоведы выделяют несколько ключевых черт трагических героинь: женские образы отмечены чертами юродства (с точки зрения их поведения, необъяснимого для окружающего социума) [1, с. 120], гордость, истеричность, внутренний надлом и жажда искупления греха через любовь; героини Достоевского способны на бунт против общества – писатель раскрывает, что в любой женщине есть

внутренний стержень [2, с. 65], особая внутренняя сила, которая помогает выстоять даже в самых сложных жизненных ситуациях. Но главной общей чертой несчастных героинь является их отдаление от идеала как общественного, так и христианского [6, с. 32].

Образ Настасьи Филипповны Барашковой (Ф. М. Достоевский, роман «Идиот»), как один из самых ярких женских образов в творчестве русского писателя, в сопоставлении с образом русской княжны Саши (В. Вулф, роман «Орландо») в аспекте значимых внешних и внутренних черт, а также средств его создания и специфики взаимодействия с другими персонажами, может дать необходимое подтверждение влияния женских образов Достоевского на образ Саши в романе «Орландо».

Первое появление Настасьи Филипповны Барашковой в романе «Идиот», образ *«знатной барыни и также в своём роде княжны»* [3, с. 12], производит впечатление не только на читателя, но и на других персонажей. Яркими чертами, отражающими её трагический образ, становятся её экзальтированное поведение (надменность, гордость, противоречивость), загадочная внутренняя сила, а также необычайная внешняя красота, завораживающая абсолютно всех героев. Афанасий Иванович Тоцкий, к примеру, встретив Настасью Филипповну ещё в детском возрасте, сразу влюбился и взял её *«на полное обеспечение»* [3, с. 43]. Также и Парфён Рогожин после первой встречи с Настасьей Филипповной *«всю ночь не спал»* [3, с. 13], а после послушался отца и потратил большую сумму на дорогой подарок для возлюбленной. Князь Мышкин ещё до личного знакомства чувствует особую связь с героиней и даже *«тайно целует портрет»* Настасьи Филипповны [3, с. 85], увидев его в доме генерала Епанчина. Мужчины словно не способны сопротивляться красоте Настасьи Филипповны и становятся одержимыми ею.

Появление русской княжны Саши в романе В. Вулф кажется абсолютно иным. Если читатель впервые знакомится с Настасьей Филипповной из разговоров действующих лиц, то образ Саши вводится в роман своим живым присутствием. Но несмотря на это, появление русской героини в романе сопровождается рядом мотивов, которые сближают его с появлением Настасьи Филипповны в романе «Идиот». Так, впервые увидев русскую

княжну, Орландо чувствует особую внутреннюю связь и очарован её таинственной притягательностью:

«Orlando stared; trembled; turned hot; turned cold; longed to hurl himself through the summer air; to crash acorns beneath his feet; to toss his arm the beech-trees and oaks» [9, с. 30] /

«Орландо пристально смотрел, дрожал; его бросало то в жар, то в холод; его мучительно тянуло броситься сквозь летний воздух, давя жёлуди под ногами, в объятья буков и дубов» (здесь и далее перевод наш).

Так, можно сделать вывод, что в появлении обеих героинь прослеживается ярко выраженное сходство. И Настасья Филипповна, и Саша впервые появляются в романе в праздничную дату – день рождения в случае Настасьи Филипповны – и Рождество в случае Саши. Примечательным фактом является то, что оба праздника являются символом рождения. Также стоит обратить внимание на время появления героинь в романе. Впервые речь о Настасье Филипповне заходит на рассвете, а Саша же появляется на закате. Таинственный полумрак, сумерки, которые подчёркивают загадочность героинь, непроницаемость их души.

Как и многие трагические женские образы Достоевского, образ Настасьи Филипповны пленяет героев романа сочетанием благородства и инфернальности, трагичной противоречивости внутреннего состояния и внешнего облика:

«Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное <...>. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щёк и горевших глаз; странная красота...» [3, с. 85].

Особую демоническо-романтическую загадочность красоте Настасье Филипповны придают её глаза: «сверкающие», «горящие», со взглядом, в котором читается «глубокий и таинственный мрак» [3, с. 47].

Внешность Саши, героини романа «Орландо», значительно отличается от внешности Настасьи Филипповны. Красота русской принцессы магически воздействует только на Орландо – это

красота едва сформировавшейся девушки-подростка, красота юная и свежая:

«Legs, hands, carriage, were a boy's but no boy ever had a mouth like that; no boy had those breasts; <...> She was a woman» [9, с. 29] /

«Ноги, руки и осанка были юношеские, но разве мог у юноши быть такой рот, разве могла у юноши быть такая грудь <...> Она была женщиной».

Саша пленяет Орlando с первых секунд.

Эти, казалось бы, разные женские образы сближает сила и загадочность женского взгляда: непроницаемая темнота глаз Саши в романе сравнивается с чернотой дна морского: *«eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea» [9, с. 29]*; и, в то же время, В. Вулф подчёркивает огненный, выразительный взгляд: *«the light of those eyes» [9, с. 29]*.

Относительно же внутренних качеств, женские образы романов Достоевского и Вулф сближают интеллектуальность и образованность. С самых юных лет Настасья Филипповна получала образование у лучших гувернанток, поэтому к двадцати пяти годам героиня *«необыкновенно много»* знает и понимает, – *«так много, что надо <...> глубоко удивляться, откуда могла она приобрести такие сведения, выработать в себе такие точные понятия» [3, с. 45]*. Подобно Настасье Филипповне, Саша чрезвычайно умна, образована и способна поддержать разговор на различные темы. Она интересуется философией, политикой и владеет французским языком наравне с Орlando. Однако интеллектуальная составляющая образов обеих героинь в функциональном аспекте является амбивалентной характеристикой, которая способна наносить душевные раны другим персонажам. Так, например, в общении с Тоцким Настасья Филипповна намеренно ведёт себя надменно и саркастично, поскольку *«понимает»* его и, *«следовательно»*, знает, *«чем в него ударить»* [3, с. 47]. Подобное поведение присуще и героине В. Вулф: Саша как будто знает все слабые стороны Орlando и использует это против него. Именно поэтому и Настасья Филипповна, и Саша сравниваются персонажами с опасными для человека природными созданиями, которые нападают внезапно. Героиню Достоевского сопоставляют

«со змеёй под цветами» [3, с. 52]; а Сашу – с «лисицей в снегу» («fox in the snow» [9, с. 29]).

Принципиально схожие черты также можно увидеть и в поведении героинь. Настасья Филипповна нарушает все социальные нормы приличия. Причиной этого нарочитого пренебрежения становится душевный надлом, виной которому её «падение» и униженное положение в обществе. Настасья Филипповна зачастую поступает в противовес тому, что от неё требует общество. Мотивацией её поступков служит сильнейший внутренний протест против несправедливости, которая касается именно её. Подобное поведение мы можем проследить в эпизоде в доме генерала Иволгина. Появление Настасьи Филипповны неожиданно для всех персонажей. Героиня с порога ведёт себя пренебрежительно по отношению к князю Мышкину. Настасья Филипповна принимает его за слугу и обращается с ним словами: «олух», «что это за идиот», «прогнать тебя надо» [3, с. 108]. Гордость, завладевающая разумом и душой Настасьи Филипповны, требует признания собственной правоты в глазах окружающих. В этом плане бунт характерен не только как презрение к окружающим, но как провокация, игра по своим правилам на чужом поле.

Саша также нарушает нормы приличия, однако, не из желания отомстить, но из стремления к свободе и вольному проявлению себя; из пренебрежения, но не к обществу, а к его законам; из превосходства инаковой себя над другим высшим «светом» и его нормами. И смех у Саши тоже другой: не истерический, а комический. Саша смеётся над высшим светом Лондона:

«Who were those bumpkins <...> who sat beside her with the manners of stablemen <...>? Did the dogs eat at the same table with the men in England? Was that figure of fun at the end of the table with her hair rigged up like a Maypole <...> really the Queen? And did the King always slobber like that? And which of those popinjays was George Villiers?» [9, с. 32] /

«Кто эти болваны рядом с ней <...> с повадками конюхов <...>? И действительно ли в Англии собаки едят за одним столом с людьми? Неужели это чучело во главе стола с всколоченной, как майское дерево, причёской, действительно, королева? И правда ли,

что ваш король всегда пускает слюни? И кто же из тех пижонов Джордж Вильерс?».

Мотив недоверия и сопротивления любви играет особую роль в изображении образа Настасьи Филипповны. Так, героиня ставит гордость превыше любви не потому, что неспособна любить, а потому, что её изувеченное сердце требует безусловно чистого чувства. В этом отношении, ни Ганя Иволгин, ни Парфён Рогожин не способны подарить ей исцеление чистой любовью. Понимая, что только князь Мышкин полюбил её не за красоту и таинственность, а за страдания и стремление к чистой жизни, она жалеет его и не желает *«губить его душу своей противоречивостью, своей надломленностью»* [3, с. 179]. Настасья Филипповна не принимает сострадания, которое испытывает к ней князь: *«В своей гордости она никогда не простит мне любви моей»*, – говорит сам герой [3, с. 455].

Истинные мотивы отношения Саши к Орландо, однако, остаются непояснимыми. Конечно, мотив сопротивления любви в образе русской княжны отсутствует полностью. Саша не избегает любви, а с готовностью отдаётся влекущему её чувству. Однако во всех ключевых моментах развития действия и внутреннего становления героя поступки Саши никак не объясняются. Орландо, как и сам читатель, остаётся в недоумении, когда Саша внезапно сближается с героем, а затем бросает возлюбленного без объяснений и сбегает с русским посольством даже не попрощавшись.

В общем исходе любовных коллизий, которые выстраивают сюжет «русской главы» романа «Орландо» и весь сюжет романа «Идиот» есть очевидные сходства: И Настасья Филипповна, и Саша сознательно «уходят» от главных героев – одна выбирает инаковые бытие смерти, другая – инаковое бытие Московии.

Как видим, образ Саши, русской княжны из романа «Орландо» напрямую связан с трагическими женскими образами Ф. М. Достоевского. Эта особая связь основана на многоаспектном восприятии британской писательницей творчества Достоевского. Как в случае с женскими образами русского писателя, особую роль в создании образа Саши играет мотив таинственности человеческой души и загадочной темноты её глубин.

Использование приёмов сравнения героинь с созданиями дикой природы, так же как акцентирование огненного тёмного взгляда, указывает на непосредственное влияние Ф. М. Достоевского на творчество В. Вулф и в стилистическом аспекте.

Однако британская писательница не просто заимствует средства создания и специфические черты женских образов Достоевского, но трансформирует их в художественном мире своего романа. Саша оказывается особым художественным воплощением представлений писательницы о конечной непознаваемости личности другого человека, о загадочности движений души, о полной непроницаемости национальных и гендерных границ.

Библиография:

1. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. М., 2019. 560 с.
2. Двойнишникова Т. Ф. Женские образы Ф. М. Достоевского: итоги и перспективы изучения на материале русского и англоязычного литературоведения 1970 – 2000-х гг. / Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Улан-Удэ, 2006. 299 с.
3. Достоевский Ф. М. Идиот. СПб., 2019. 640 с.
4. Ковалёва М. Ю. Английское и русское в романе Вирджинии Вулф «Орландо» // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2020. №3. С. 40
5. Королева С. Б. Русская литература в издательской политике Хогарт пресс (1920–1930-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. №50. С. 197 – 206.
6. Макаричева Н. А. Женские образы в творчестве Достоевского: типологические черты и «очертания» типов // Вестник Сургутского государственного педагогического университета, 2011. С. 86 – 90.
7. Моэм У. С. Записные книжки // Литературное обозрение. 1999. № 4. С. 3–15.

8. Хуснуллина Р. Р. Английский роман XX века: диалог с Ф. М. Достоевским / диссертация ... доктора филологических наук. М., 2005. 300 с.
9. Woolf V. Orlando. A Biography. Saint Petersburg, 2016. 320 p.
10. Woolf V. The Russian point of view // Woolf V. Collected Essays: in 4 vols. London, 1986-1994. Vol. 4. P. 180-185.
11. Protopopova D. Virginia Woolf's Versions of Russia / Postgraduate English. 2006. № 13. [Электронный ресурс]. URL: <https://community.dur.ac.uk/postgraduate.english/ojs/index.php/pgenglish/article/view/54/53> (Дата обращения: 29.01.2021).

УДК 821.161.1

ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В МАЛОЙ ПРОЗЕ Е. ЗАМЯТИНА

А. Е. Коржева

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

В статье рассматриваются стилистические и поэтологические особенности романов Ф. М. Достоевского и сказок Е. Замятина. Обнаруживаются общие черты, анализируются способы их воплощения в конкретных произведениях.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Е. И. Замятин, сказки Замятина, художественный стиль, поэтика.

Traits of Poetics of F. M. Dostoevsky's Novels in Minor Prose of Ye. Zamyatin

A. E. Korzheva

Nizhny Novgorod Linguistics University

The article studies the stylistic and poetic features of the novels by F. M. Dostoevsky and fairy tales by E. Zamyatin. Common features are discussed and their role in the works is analyzed.

Key words: Dostoevsky, Zamyatin, Zamyatin's fairy tales, artistic style, poetics.

Ф. М. Достоевский оказал большое влияние на становление Е. Замятина как писателя, философа и публициста. Сам Замятин в своей автобиографии писал, какое впечатление производило на него, тогда ещё совсем юного, творчество Достоевского:

«Много одиночества, много книг, очень рано – Достоевский. До сих пор помню дрожь и пылающие свои щеки – от „Неточки Незвановой“. Достоевский долго оставался – старший и страшный даже» [5, с. 11].

Многие критики и исследователи считали Замятина литературным наследником Достоевского: так, современник Е. Замятина В. Правдухин писал, что в Замятине они <критики> мечтали увидеть «нового, освежённого грядущим Достоевского» [8, с. 215]. К. Каспер пишет:

«Замятин в духовном плане был наследником Достоевского и его антиутопического отношения к социальным утопиям» [6].

Действительно, существует множество исследований, доказывающих, что Замятин развивал антиутопические идеи Достоевского в своём творчестве [9], использовал созданные им образы [10, с. 299], а также мотивы, часто встречающиеся в его творчестве: мотив страданий, преступлений и наказаний, мотив материнско-женского, библейские мотивы и так далее [7, с. 122].

Однако большинство исследований, рассматривающих черты Достоевского в творчестве Замятина, сфокусированы на смысловом аспекте этих произведений. При этом исследований, посвящённых анализу стилистических и структурных элементов творчества Достоевского, которые использует Замятин, практически, не существует, а имеющиеся исследования поэтики Замятина рассматривают его наиболее известные произведения – такие, как роман «Мы». «Сказки» Замятина ранее не были исследованы с этой точки зрения. Цель же данной работы состоит в выявлении стилистических особенностей, воспринятых Е. Замятиным (в его малой прозе) из произведений Ф. М. Достоевского.

М. Бахтин отмечал, что Достоевский наделяет своих героев самостоятельными голосами, и именно *«множественность самостоятельных, неслиянных голосов и сознаний, подлинная их полифония является основной особенностью романов Достоевского»* [1]. Главные герои Достоевского являются субъектами собственного непосредственно значащего слова, которое не служит выражением идеологической позиции автора. Голос героя в романах Достоевского и его слово о самом себе и об окружающем мире столь же полновесно, как и слово автора. Это является одной из наиболее характерных черт *полифонического романа* – жанра, который создал именно Достоевский. Так, в «Преступлении и наказании» голос Родиона Раскольникова звучит наравне с голосом самого автора, при этом авторская речь и речь его героя Раскольникова звучат совершенно по-разному. Автор спокоен, методичен и последователен:

«Он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен. Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытие, и пошёл, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать. Изредка только бормотал он что-то

про себя, от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался» [3].

Герой же ведёт сам с собою путанные, бессвязные монологи, перескакивая с мысли на мысль и вновь возвращаясь к идее, которую, очевидно, обдумывает уже давно:

«— Гм... да... всё в руках человека, и всё-то он мимо носу пронесит, единственно от одной трусости... это уж аксиома... Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся... А впрочем, я слишком много болтаю. Оттого и ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого болтаю, что ничего не делаю. Это я в этот последний месяц выучился болтать, лёжа по целым суткам в углу и думая... о царе Горохе. Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на это? Разве это серьёзно? Совсем не серьёзно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки!»

«У меня каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» – пишет Достоевский А. Н. Плещееву [3, с. 17]. Во всех больших романах писателя присутствует стилевая дифференциация каждого из субъектов-рассказчиков.

Схожие, хотя и не тождественные черты прослеживаются у Замятина в его сказках про Фиту: в этом цикле присутствует рассказчик, от имени которого ведётся повествование, и главный герой повествования – непосредственно Фита. Рассказчик у Замятина, в отличие от автора-повествователя у Достоевского, не соотносим с образом самого писателя или же конкретного наблюдателя. Скорее, он выступает как площадной актёр: меняет маски, переключаясь между нейтральной точкой зрения и внутренней позицией, почти тождественной мнению героев:

«Указом Фита отменил холеру. Жители водили хороводы и благоденствовали. А Фита дважды в день ходил в народ, беседуя с извозчиками и одновременно любуясь монументом»

«И уже синих глав нету, и на синем – звёзд серебряных, и красный древний кирпич кровью проступил на белорудых стенах» [4].

Это соответствует представлениям Замятина об эпическом произведении как о театре, где повествователь – главный актёр [5, с. 85]. При этом, однако, речевая характеристика рассказчика

однородна: она выделена своей нарочито народной театральностью (стихия сказа): подобно повествователю из фольклорной сказки, рассказчик использует устойчивые сказочные клише, фольклорные синтаксические конструкции, инверсию и прочие поэтические средства художественной выразительности. Фита же, как олицетворение бюрократии, в своей письменной речи подчёркнуто использует канцелярит:

«Предписание № 666. Сего числа, вступив надлежаще в управление, голод в губернии мною строжайше отменяется. Сим строжайше предписывается жителям немедля быть сытыми. Фита».

«Предписание № 667. Сего числа предписано мною незамедлительно прекращение холеры. Ввиду вышеизложенного сим увольняются сии, кои самовольно именуют себя докторами. Незаконно объявляющие себя больными холерой подлежат законному телесному наказанию. Фита».

Устная речь этого героя не настолько формальна, но абсолютно лишена любых средств художественной выразительности, которыми пользуется рассказчик и прочие герои. Это позволяет Замятину подчеркнуть чужеродность Фиты для сказочного мира повествования и показать разницу в мировосприятии между ним и прочими героями.

Другой чертой поэтики Достоевского является нарушение органического единства материала, сочетание разнородных элементов и нарушение единой и цельной ткани повествования. В одном произведении Достоевский может сочетать философские исповеди и криминальные истории, включить религиозную драму в фабулу бульварного романа и подчинить все эти элементы единству своего философского замысла. Все эти на первый взгляд несовместимые элементы вместе создают цельную картину мировоззрения героев, делящихся ими, а уже из всех героев, голоса которых звучат на равных с голосом автора, складывается единая, цельная и неделимая картина произведения.

Замятин в своих произведениях также использует этот приём: за сказочными сюжетами кроется социально-политическая сатира на современный писателю мир. Замятин использует жанр волшебной сказки, однако при этом нарушает её жанровые традиции (главным образом – традицию счастливого

конца), размыкает темпоральную структуру сказки, наделяет фольклорные образы сатирическим и аллегорическим смыслом, смешивает фольклорные формулы с канцеляризмами и нейтральной современной ему лексикой.

Ещё одной приметой стиля Достоевского, присущей также и Замятину, является авторская грамматика. В беседах со своим корректором Достоевский настаивал на том, что слог каждого автора индивидуален, следовательно, индивидуальной может быть и авторская грамматика:

«Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед „что“, где она мне нужна, а где я чувствую, что не надо перед „что“ ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне её ставили!» [2, Ч. 2, с. 142].

Запятые Достоевский, конечно, не ограничивается: наиболее характерными для его художественного языка чертами являются инверсия и специфические речевые ошибки, служащие для раскрытия авторского замысла.

«— Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц, — поспешил пробормотать молодой человек»

«— Да... помню... Вахрушин... — проговорил Раскольников задумчиво».

Инверсия в данных предложениях служит для акцентирования внимания на наиболее важных частях фраз: времени, прошедшем с момента последнего визита, и морального состояния, в котором находится Раскольников.

«Раскольников молчал и не сопротивлялся, несмотря на то что чувствовал в себе весьма достаточно сил приподняться и усидеть на диване безо всякой посторонней помощи, и не только владеть руками настолько, чтобы удержать ложку или чашку, но даже, может быть, и ходить».

В данном примере, помимо отсутствия пресловутой запятой перед «что», мы видим подчёркнуто пространное описание прекрасного физического состояния Раскольникова, резко контрастирующее с его напряжённым психическим состоянием. Кроме того, подобное построение фразы подразумевает, что для ходьбы Родион намерен использовать руки. Эта речевая ошибка

привлекает внимание к мыслительному процессу Раскольников, оценке им своего состояния, и вместе с тем показывает, что мыслит он все ещё не вполне ясно.

В сказках Замятина мы также видим примеры авторской пунктуации, инверсии и эпизодических речевых ошибок, служащих для усиления определённого смыслового акцента:

«Так – так-так. Жителей – повзводно да за город всех, на выгон. И в пустом городе – пустили огонь с четырёх концов: дотла выело, только плешь чёрная – да монумент Фите посерёдке».

«Подумал Фита – подумал: по кучерявому всех – не по-одинаковатъ, делать нечего – надо по лысым равнять».

Инверсия, как традиционный элемент фольклорной и волшебной сказок, присутствует в сказках Замятина как дань жанру, но прочие элементы являются авторскими способами стилизации речи рассказчика под речь «народного» героя и создания сатирического контекста повествования.

Таким образом, можно заключить, что несмотря на различия в формах и жанрах рассмотренного творчества Ф. М. Достоевского и Е. Замятина, в поэтике малой прозы Замятина есть некоторые отличительные черты поэтики Достоевского. Хотя связь творчества Замятина с произведениями Достоевским прослеживается на уровне мотивов, символов и образов, стилистические сходства между их произведениями также существуют.

Библиография:

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. 504 с.
2. Григорович Д. В. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников в двух томах. М., 1990. Т. 1. 624 с.
3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 томах. СПб., 1994. Т. 15. 864 с.
4. Замятин Е. И. Избранные произведения. М.: Советский писатель, 1989. 766 с.

5. *Замятин Е. И.* Техника художественной прозы // Мастерство писателя: антол. журнала «Литературная учёба»: 1930–2005. М., 2005. С. 172–216.
6. *Каспер К.* Антиутопия «Мы» Е. Замятина // Zeitsch für Slawistik, 1990. Bb 35. H. 3. P. 342-350.
7. *Попова И. М.* «Чужое слово» в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). Тамбов, 1997. 151 с.
8. *Правдухин В. П.* Художественная литература за семь лет. Проза 1918–1924 годов // Сибирские огни. 1924. № 5. С. 215
9. *Фроловский Г. В.* Метафизические предпосылки утопизма // Путь. Орган русской религиозной мысли. М., 1992. Кн. 1. С. 418 – 422.
10. *Шалина М. А.* Идеи и образы Ф. М. Достоевского в рецепции советской литературы 20-х гг. XX века // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде: сб. материалов. Симферополь, 2020. С. 296-306.

УДК 821.161.1: 821.111

БРИТАНСКИЙ МОДЕРНИЗМ В ДИАЛОГЕ С Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ: ПУТЬ К НОВОМУ ЧЕЛОВЕКУ ИЛИ К НОВОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ ЧЕЛОВЕКА?

С. Б. Королёва

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Рассматриваются особенности рецепции творчества Ф. М. Достоевского в публицистике выдающихся писателей британского модернизма. Устанавливаются связи между пересозданием психологизма творчества Достоевского в романном творчестве В. Вулф и Д. Г. Лоуренса и спецификой отношения к Достоевскому, выраженного в их публицистических текстах. Определяются точки преемственности в рецепции творчества Достоевского британскими модернистами по отношению к сформированным к 1910-м годам линиям западноевропейского восприятия великого русского писателя.

Ключевые слова: британский модернизм, Ф. М. Достоевский, В. Вулф, Д. Г. Лоуренс, рецепция, эссеистика, художественная проза, психологизм.

**British Modernism in a Dialogue with F. M. Dostoyevsky:
A Way to a New Man or a New Way of Depicting a Man?**

S. B. Koroleva

Nizhny Novgorod Linguistics University

The article is focused on peculiarities of responses to works by F. M. Dostoyevsky as expressed in essays by distinguished British modernist writers. Systematic connections between the reception of Dostoyevsky's psychologism in novels by V. Woolf and D. H. Lawrence, on the one hand, and their attitude to the Russian writer, on the other, are determined. Certain major points of continuity in the reception of Dostoyevsky's works in England from 1880s to 1920s are distinguished and described.

Ключевые слова: British modernism, F. M. Dostoyevsky, V. Woolf, D. H. Lawrence, reception, essays, literary prose, psychologism.

Знакомство с творчеством Ф. М. Достоевского началось в Британии в восьмидесятых годах XIX века: сначала его читали во французских переводах (как, например, Р. Л. Стивенсон) и трактовали во многом с опорой на Э. М. де Вогюэ как яркое проявление «русской души» и свойственного ей «сострадания» [4, с. 8]. Довольно скоро появился и первый (правда, неполный) перевод его романа на английский язык: в 1885 г. Ф. Уишоу был переведён роман «Преступление и наказание» [5, с. 46] – произведение, которое было названо в рецензии О. Уайльда «великим шедевром» и

в котором британские интеллектуалы особенно ясно уловили этический призыв к состраданию и взаимной любви [2]. Первый же *полный* перевод произведения Достоевского появился в Англии тридцатью годами позже – в 1912. Это был перевод романа «Братья Карамазовы», выполненный известной британской переводчицей с русского Констанс Гарнетт и ознаменовавший собой публикацию собрания сочинений Достоевского в переводе на английский язык. Переводы Гарнетт романов Достоевского были связаны с новым витком рецепции русского романиста в Британии – витком, порождённым модернистскими эстетическими поисками.

Восприятие творчества Достоевского в 1910-х – 1930-х годах поколением британских модернистов во многом вышло за рамки намеченной в 1880-е годы *этнической и этической* линий западноевропейской рецепции Достоевского: это было, прежде всего, восприятие сквозь призму собственно художественной фактуры романа. «Культ Достоевского», который возник в Британии между 1910-м и 1930-м годами, был проявлением восхищения гениальным писателем, который сумел создать новую романную форму и в художественной ткани произведений проникнуть в глубины человеческого подсознания [14].

Так, писатель и журналист Арнольд Беннетт (1867-1931) в своих критических эссе, публиковавшихся на протяжении нескольких лет в весьма влиятельном журнале «Нью Эйдж» (*The New Age*), повторял, что Достоевским созданы «лучшие образцы романа» [4, с. 12]. В 1927 г. Эдвард М. Форстер, полемически заостряя утверждение о высоких достижениях великих русских писателей, в книге «Аспекты романа» (*Aspect of the Novel*), однозначно заявлял:

«Ни один английский писатель не <...> дал такой полной картины человеческой жизни, с её бытовой и героической стороны <как Толстой>. Ни один английский писатель не исследовал человеческую душу так глубоко, как Достоевский» [6, с. 5].

К 1920 году Вирджинией Вулф, интенсивно ищущей эстетическую и философскую опору в произведениях «великих русских» – в первую очередь, Толстого, Достоевского, Чехова, уже опубликовано три глубокие критические работы о творчестве

Достоевского (*More Dostoevsky*, 1917; *A Minor Dostoevsky*, 1917; *Dostoevsky in Cranford*, 1919). В первой из них В. Вулф выделяет в качестве важнейших особенностей романов Достоевского способность отразить «стремительно меняющиеся сложнейшие состояния психики», то «тёмное и многолюдное подземелье сознания, где желания и другие импульсы движутся вслепую» [17, с. 85]. Обобщая свои наблюдения над произведениями великого русского писателя в эссе «Перечитывая Мередит» (*On Re-reading Meredith*, 1918), Вулф говорит о том, что Достоевский «принимает безобразие» человеческих эмоций, желаний, переживаний и «непрерывно внимая им, проникает все глубже и глубже в человеческую душу» [18, Ч. 1, с. 234].

Приведённые цитаты со всей очевидностью свидетельствуют о том, что в творчестве Достоевского британские модернисты увидели, в первую очередь, новое изображение человека – такое, которое может дать ключ к созданию нового (модернистского) романа. Неслучайно в эссе В. Вулф от 1919 года «Современная литература» (*Modern Fiction*) проникновение в человеческую душу декларируется не только подлинным открытием русской литературы, но и важнейшей задачей современного романа. «Душа» при этом трактуется, конечно, не с позиций христианства, а с модернистской позиции (в том числе, под влиянием идей А. Бергсона и З. Фрейда) – как «тёмные места психологии» [16, Ч. 2, с. 108]. В один ряд с этим утверждением в эссе Вулф можно поставить общую интерпретацию романов Достоевского, изложенную в опубликованной в 1920 году книге слависта Янко Лаврина «Творчество Достоевского-психолога» (*Dostoevsky and his Creation*, 1920). В ней «значение творений писателя» связывается с «глубиной проникновения в психологию», с достижением таинственного «подполья» [7, с. 2, 189]. С точки зрения интереса к противоречивым, едва заметным движениям человеческой психики значимо и то, что издательство Вирджинии и Леонардо Вулф «Хогарт Пресс» в 1922 году публикует, наравне с переводами «Исповеди Ставрогина» и плана «Жития Великого грешника» из «Дневника писателя» (совместная работа С. С. Котелянского и В. Вулф) западноевропейские тексты психоаналитического характера; а с 1924 года все русское уступает место в «Хогарт Пресс» книгам Международной библиотеки психоанализа [3].

Именно в точке психологии бессознательного в эссе «Современная литература» обозначен фокус интереса современного писателя. В подтверждение своего утверждения Вульф размышляет над чеховским рассказом «Гусев» и, обобщая, говорит о «глубине» «понимания души и сердца» русскими писателями [16, Ч. 2, с. 109]. Более того, она идёт дальше и предлагает современным английским писателям соединить внимание к мельчайшим движениям человеческого сознания и бессознательного с традиционными для «древней» британской «цивилизации» духовными опорами – с любованием красотой, восторгом борьбы, радостью физической и интеллектуальной деятельности («*delight in humour and comedy, in the beauty of earth, in the activities of the intellect, and in the splendour of the body*») [16, Ч. 2, с. 110]. По этому «рецепту» написан её первый модернистский роман «Комната Джейкоба» (*Jacob's Room*, 1920). Сплавивший «остановленные в слове моменты бытия» со «вспышками ощущений» [1, с. 30], он был задуман в 1920 году и издан двумя годами позднее.

В эссе Вулф «Современная литература» – в том фрагменте, который обозначает возможный путь соединения «русского» и «британского» в современном британском романе – проявлена не монолитная, как может показаться, но сложносоставная точка зрения на Достоевского. Коротко обрисовывая её сложность, можно сказать, что британские модернисты (по крайней мере, некоторые из них) не отрицали собственно русские черты творчества писателя, сплетая воедино их этическое и этническое начала. Для них, как и для Мориса Бэринга и Герберта Уэллса, Достоевский оставался выразителем «русской души». Цитируя целые страницы «Братьев Карамазовых», Эдвард М. Форстер указывает, что его «характеры и ситуации всегда обозначают нечто большее, чем заключено в них самих, что «в них присутствует вечность» и видение Бога, и связывает это с «русскостью» [6, с. 120-121]. В цитированном выше эссе Вулф «британское» призвано дополнить то, что выражено в творчестве «великих русских» – «глубину» «понимания души и сердца», «незавершённость» «русского мышления». В другом её – знаменитом – эссе «Русская точка зрения» (*Russian Point of View*, 1925), с отсылками к творчеству Достоевского, Толстого и Чехова, утверждается, что «русское» – это «простота», это «душа, которая является главным героем русской

литературы», это «призыв» «в мире, разрывающемся от страданий», «понять и принять страдающих рядом с нами <...> всем сердцем» [20, с. 220].

Кроме того, сопоставительный анализ высказываний, содержащихся в разных эссе Вирджинии Вулф, даёт основание утверждать, что для неё Достоевский явился не только писателем, давшим новый путь изображения человека (в том числе, и благодаря своей русскости), но и автором прошлого, давшим ключи современному писателю к изображению психики, отличной от любой другой: психики современного человека. В эссе 1923 года (*How It Strikes a Contemporary*) она заявляет:

«Каждый день мы обнаруживаем, что делаем, говорим или думаем то, что было совершенно невозможно во времена наших отцов и дедов».

И продолжает: хотя «писатели никакой другой эпохи не были так решительно настроены на то, чтобы выразить все отличие своего времени от прошлых эпох», им плохо удаётся достичь своей цели [15, Ч. 2, с. 157]. В эссе 1927 года «Узкий путь искусства» (*The Narrow Bridge of Art*) Вулф объясняет необычность своей эпохи «чудовищными, смешанными, неконтролируемыми эмоциями» [19, Ч. 2, с. 219] и, ссылаясь на Пруста и Достоевского, указывает, что современный романист обладает всеми необходимыми инструментами фиксации движений психики современного человека [19, Ч. 2, с. 226].

В целом, сопоставление тем, сюжетных ходов, образных систем и мотивов произведений как самой Вирджинии Вулф, так и Д. Г. Лоуренса с поэтикой и проблематикой романов Достоевского даёт, как убедительно показано в монографии Р. Хуснуллиной [4, с. 43-116], основание говорить о том, что глубокий психологизм, множественность точек зрения, тема маленького человека, постепенное обнаружение разных голосов в одной человеческой личности, как и некоторые другие характерные черты творчества великого русского писателя, оказались средствами, продуктивно воспринятыми и использованными британскими писателями-модернистами именно для изображения современного им человека, англичанина, британца. Вместе с тем, для рецепции романов Достоевского в

творчестве двух выдающихся британских модернистов – В. Вулф и Д. Г. Лоуренс – характерны общие и индивидуальные особенности, о которых не так много сказано в литературоведческих исследованиях.

Особенности рецепции Достоевского в творчестве Вулф, как было показано выше, составило аналитическое осмысление психологизма его романов как новаторского изображения человека вообще и важнейшего способа изображения современного человека в особенности. При этом новаторство Достоевского постепенно все более чётко стало осмысливаться Вулф через постулаты психоанализа и рефлексивно-импрессионистический субъективизм романов Пруста. Этически-христианский же пафос психологизма романного творчества Достоевского, который связывался Вирджинией Вулф с его русскостью, в собственном романном творчестве британской писательницы («Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй», «Орландо» и пр.) был снят, при этом место христианских мотивов и тем, столь характерных для Достоевского, у британской писательницы заняли *«любование красотой, восторг борьбы, радость физической и интеллектуальной деятельности»* – та самая тема воспевания радостей бытия, которую она объявила своим ориентиром в эссе «Современная литература».

Парадоксально, но негативная рецепция Достоевского, столь выделяющая Д. Г. Лоуренса из ряда британских модернистов, обнаруживает те же точки притяжения и отталкивания: тонкий психологизм Достоевского Лоуренс в своей художественной прозе отчасти и как бы невольно пересоздаёт; русскость же и этический пафос творчества великого писателя он в своей эссеистике и поэзии отрицает. Разумеется, сам характер отрицания у Лоуренса иной, чем у Вулф. В своей эссеистике он отрицает русскость творчества Достоевского как таковую, равно как и ценность этически-христианского пафоса, выраженного в нем. При этом в своём творчестве (начиная с повести «Англия, моя Англия»/ *England, my England*, 1915) Лоуренс, как и Вулф – в преображённом, отчасти импрессионистическом, отчасти психоаналитическом ракурсе – использует технику усложнённого, противоречивого, многоголосого психологизма Достоевского,

чтобы показать подсознательные или мало осознаваемые импульсы, исподволь движущие человеком.

Поясним специфику отталкивания от Достоевского, выраженного в различных публицистических и поэтических текстах Лоуренса. Негативные отзывы о Достоевском в публицистике Д. Г. Лоуренса относительно хорошо известны. В 1909 г. он познакомился с романом «Преступление и наказание» и, сравнивая его с произведениями Толстого, неодобрительно назвал «трактатом» и «памфлетом» [10]. Несколько позже Лоуренс прочёл и три других романа Достоевского – «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы» [21, с. 17, 21, 22, 26, 27].

Коротко история развития его отношения к творчеству Достоевского раскрывается самим Лоуренсом во «Введении к „Великому инквизитору“» (*Introduction to the Grand Inquisitor*, опубликовано в 1930 г.). Оно начинается с воспоминания о первом отрицательном впечатлении от прочтённых в 1913 г. «Братьев Карамазовых»:

«Книга показалась мне сначала просто рисовкой, демонстрацией цинически-сатанинской позы».

«С тех пор, – продолжает автор, – я прочёл „Братьев Карамазовых“ дважды, и каждый раз находил роман все более гнетущим, поскольку – увы! – все прискорбнее правдивым <...> И теперь я слышу <в нем> конечное, не допускающее оправданий отрицание Христа» [9, с. 126].

С этим отрицанием, или критикой Христа, как и с «диагнозом слабости человека», Лоуренс соглашается: Христос, по мнению Лоуренса, указал людям путь к совершенной свободе, которым может следовать – по причинам, связанным с человеческой природой, – совсем не каждый, а только избранные. Не соглашается, иронично и твёрдо спорит он с отношением к этому пути – в конечном итоге, с восприятием человека как существа, неизбежно борющегося с самим собой и часто проигрывающего «низшему» в себе: «Так пусть имеющие к этому дар принимают решения <...> Что же в этом дьявольского или сатанинского?» – этим вопросом, намекающим, конечно, на Великого Инквизитора, заканчивается «Введение». Очевидно, что Лоуренс намеренно переворачивает этический пафос произведений Достоевского,

призывающих человека бороться за Христа в себе, отрицая тем самым его ценность, его реализуемость. Для писателя, проповедующего новую цельность человека на основе восторженного приятия инстинктов и чувств, плотской, чувственной природы человека, такое переворачивание и отрицание, конечно, имеет свою логику.

Отрицая ценность этического пафоса, Лоуренс отрицает и другие достоинства прозы Достоевского: на месте глубокого психологизма он видит «самокопание» [13, с. 315] и «интровертность», [11, Ч. 1, с. 332], на месте русскости – последствие «заражения» европейской культурой:

«Русским был только привит вирус европейской культуры и этики. Этот вирус развивается в них как болезнь. И воспаление и раздражение выходят наружу в виде литературы. <...> Русское искусство, русская литература <...> не самопроизвольное высказывание. <...> Россия не выражала и не выражает ничего действительно русского» [8, с. 5].

Эти два больших упрека Лоуренс «бросает в лицо» Достоевскому и в отдельных своих «русских» стихах (из цикла «Мысли» / *Pansies*, 1929). В частности, в стихотворении «Теперь это случилось» (*Now It's Happened*) события 1917 г. названы «кризисом» («*her crisis*»). Это состояние представляется автору устрашающим: «большая, витиеватая» («*big, flamboyant*»), «неуклюжая» и «недоумевающая» Россия («*the clumsy, bewildered Russia*») принимает под руководством Ленина «догматы Маркса» («*Marxian tenets*»), начинает «ненавидеть чувство как таковое» («*they loathe all feeling as such*») и пытается быть «холодной и дьявольски твёрдой, как машина» («*cold and devilish hard like machines*») [12, Ч. 2]. Вину за это автор возлагает на бесконечный гнёт политического режима («*spy-government everywhere*») и на великих русских – в первую очередь, на Толстого, Достоевского и Чехова, которые, имея возможности влиять на ситуацию, не показали России, как прийти к самой себе. Более того, они, как предатели («*But Tolstoi was a traitor; Dostoevsky, the Judas; So our goody-good men betray us*»), направили народ по двум ложным путям: Толстой – по пути ничего не решающего (для народа!) опрощения и хождения в народ («*He shifted his job on to the peasants*»); Достоевский – по пути «поддельного христианства» («*sham*

christianity»), мистицизма, приводящего к потере здравого смысла («*ruined the last bit of sanity*»).

Таким образом, общие особенности рецепции творчества Достоевского в британском модернизме определились в связи с путями нового изображения человека и изображения нового – современного – человека. Этическая и этническая линии, вошедшие в западноевропейскую традицию восприятия Достоевского в конце XIX века, при этом были не забыты, но отчасти унаследованы писателями-модернистами. Они стали важной точкой полемики с Достоевским и британской традицией восприятия его творчества для Д. Г. Лоуренса; для В. Вулф же и многих других британских модернистов они явились своеобразным кодом восприятия не только художественного мира Достоевского, но и русского человека, русского национального характера.

Библиография:

1. Гениева Е. Вирджиния Вулф. Комната Джейкоба // Иностранная литература. 1991. № 9. С. 29 – 31.
2. Ипатов С. А. Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // Pro memoria: памяти академика Г. М. Фридлендера / Сб. статей. СПб., 2003. С. 250 – 271.
3. Королева С. Б. Русская литература в издательской политике «Хогарт Пресс» (1920-е–1930-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 50. С. 197-208.
4. Хуснуллина Р. Английский роман XX века: диалог с Достоевским. М., 2020.
5. Хуснуллина Р. Р. Английский роман XX века: диалог с Ф. М. Достоевским: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.03. М., 2005.
6. Forster E. M. Aspects of the Novel. London, 2000.
7. Lavrin J. Dostoevsky and His Creation. A Psycho-critical Study. L., 1920.
8. Lawrence D. H. Foreword to 'All Things Are Possible', by Leo Shestov // Lawrence D. H. Introductions and Reviews / ed. by N. H. Reeve and J. Worthen. Cambridge, 2005. P. 5-8.

9. *Lawrence D. H.* Introduction to *The Grand Inquisitor*, by F. M. Dostoyevsky // *Lawrence D. H. Introductions and Reviews* / ed. by N. H. Reeve and J. Worthen. Cambridge, 2005. P. 126 – 136.
10. *Lawrence D. H.* Letter to B. Jennings, May 1909 // *Lawrence D.H. Complete Letters: in 2 vols.* /ed. by Harry Moore. N. Y., 1962. Vol. 1. P. 54.
11. *Lawrence D. H.* Letter to S. S. Kotelianksy. April (8?), 1915 // *Lawrence D. H. Complete Letters: in 2 vols.* /ed. by Harry Moore. N. Y., 1962. Vol. 1. P. 332.
12. *Lawrence D. H.* Now It's Happened // *Lawrence D. H. Complete Poems: in 3 vols.* L., 1957. Vol. 2. P. 271-272.
13. *Lawrence D. H.* Review of *Solitaria*, by V. V. Rozanov // *Lawrence D. H. Introductions and Reviews* / ed. by N. H. Reeve and J. Worthen. Cambridge, 2005. P. 315 – 321.
14. *Muchnic H.* Dostoevsky's English Reputation. 1881–1936 // *Smith College Studies in Modern languages.* XX, April and July, 1939. P. 5-6.
15. *Woolf V.* How It Strikes a Contemporary // *Woolf V. Collected Essays: in 2 vols.* L., 1966. Vol. 2. P. 153 – 161.
16. *Woolf V.* Modern Fiction // *Woolf V. Collected Essays: in 2 vols.* L., 1966. Vol. 2. P. 103-110.
17. *Woolf V.* More Dostoevsky // *Woolf V. Collected Essays: in 4 vols.* Oxford, 1986-1994. Vol. 2. P. 82-86.
18. *Woolf V.* On Rereading Meredith // *Woolf V. Collected Essays: in 2 vols.* L., 1966. Vol. 1. P. 233-237.
19. *Woolf V.* The Narrow Bridge of Art // *Woolf V. Collected Essays: in 2 vols.* L., 1966. Vol. 2. P. 218-229.
20. *Woolf V.* The Russian Point of View // *Woolf V. Common Reader.* L., 1948. 305 p. P. 219-231.
21. *Zytaruck G. J.* D. H. Lawrence's Response to Russian Literature. Paris, the Hague, 1971.

УДК 821.161.1

**ЖАНРОВАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК
КРИТЕРИЙ РАЗГРАНИЧЕНИЯ КЛАССИКИ И
БЕЛЛЕТРИСТИКИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА
«ПРИВАЛОВСКИЕ МИЛЛИОНЫ»)**

А. С. Костина

Казанский (Приволжский) федеральный университет

Рассматриваются особенности жанрового построения романов Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» как принадлежащие русской классике и беллетристике соответственно. Сделан вывод о том, что одной из особенностей классического произведения служит жанровый синкретизм.

Ключевые слова: классика, беллетристика, Ф. М. Достоевский, Д. Н. Мамин – Сибиряк, метажанровость, синкретизм

**Genre Identity of the Work as a Criterion for Bounding Classics and Belletrics
(by the Material of the Novels by F. M. Dostoevsky *The Brothers Karamazov* and
D. N. Mamin-Sibiryak *Privalov's Millions*)**

A. S. Kostina

Kazan Federal University

The features of genre construction of F. M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* and D. N. Mamin-Sibiryak's *Privalov's Millions* as belonging to Russian classics and fiction, respectively. It is concluded that one of the features of the classical work is genre syncretism.

Key words: classics, belletrics, F. M. Dostoevsky, D. N. Mamin-Sibiryak, genre identity, syncretism.

В литературоведческой науке наиболее авторитетным является определение беллетристики, данное в «Теории литературы» В. Е. Хализева.

«Беллетристика тяготеет к „формульности“ и авантюристности, отличается от безликой массовой продукции. В ней неизменно присутствует авторская индивидуальность» [9].

Учёный подчёркивает дистанцию термина «беллетристика» от понятия «литературы низа», то есть массовой литературы, и определяющим её началом видит установку автора.

Изучая раннее творчество Ф. М. Достоевского в исследовательских работах нередко можно встретить термин «беллетризация» (помимо «беллетристики»). Данные понятия разграничивают по отношению первого к непосредственно писательскому таланту, а второго – к ожиданиям читателя. То есть беллетристика является качественным понятием и зависит от писательского уровня, в то время как беллетризация – жанровое понятие, в рамках которого создаётся эффект остросюжетности, криминального начала, мелодраматические элементы.

Мотивами использования признанным классиком описанного приёма выступали, во-первых, нужда в средствах на существование. Для того, чтобы произведения молодого автора хорошо продавались нужно было следовать горизонту ожидания читателя, его предпочтением. Поэтому в ранних произведениях молодого Достоевского так ярко звучит жанр романа – фельетона (как пример, роман с продолжением «Униженные и оскорблённые»), затем в роман вводятся обильные детективные, авантурные сюжеты. Во-вторых, мнению М. П. Гроссмана и Р. Г. Назирова, используя увлекательность авантурных сюжетных схем, Ф. М. Достоевский «помогал» читателю обнаружить, понять сложное серьёзное содержание. В-третьих, приёмы авантурно-бульварного повествования были гармоничны самой природе эпохи и творческой индивидуальности автора.

Под беллетристическим методом строения сюжетообразующей составляющей будем в основном опираться на её ключевое свойство – вторичность (по отношению к классике) В связи с этим, можем сделать попытку проследить элементы беллетристического кода, который в литературоведении строится на концепциях сверхтекста и интертекстуальности.

Как и многие вопросы литературоведения, вопрос о сущности определения жанра следует отнести к категории риторических. Определений рассматриваемого термина в отечественном литературоведении существует достаточно, каждый, кто касается этого вопроса выводит собственное его определение. Хотя и на неразработанности вопроса о раскрытии жанровой теории существует разноплановые точки зрения. Так, например, Б. С. Мейлах считает, что *«проблема жанров принадлежит к наименее разработанной области литературоведения»*, когда в то же

время Г. Н. Пospelов пишет о нём как проблеме *«очень слабо разработанной в современном литературоведении»* [4, с. 2].

В исследовании о жанре авторы обращаются в большей степени к его истории и истории жанровых образований (русский советский роман, история повести, рассказ). Об общей же теории пишется обобщённо.

Б. В. Томашевский отмечал размытую границу между дифференцированием произведения в зависимости от жанровых приёмов, использованных в них. Неясность данной границы он видел в том, что в пределах одного жанра могут свободно функционировать другие, а вокруг другого наоборот формируется особый класс приёмов, который и создаёт жанр. Учёный вводит понятие жанрового признака, характеризующее мысль о том, что за счёт их (признаков) обширного различия, сращённости классифицировать произведение по какому-либо одному жанру не имеет возможности.

Автор выделяет доминирующие приёмы, за счёт которых строится жанр, а, следовательно, создаётся и художественное целое. Каждый жанр имеет свой жизненный путь, в ходе которого он может изменяться – разрастаться или, наоборот, сходить на нет. Но исходный жанр – генетический, продолжает жить. Так, например, можно рассмотреть романский жанр: произведения Андрея Белого и Пильняка подходят под его описание, однако различаются в силу эволюции. То же происходит и в сфере лирики (сравним баллады Жуковского и Тихонова) и драмы (когда жанр комедии распадается на чистую комедию и комедию «слезливую», которая даст начало современной драме).

Б. В. Томашевский отводит важную роль приходу «гения», который совершает жанровую революцию, и обрушивает доньше вспомогательные приёмы в одно целое, *«власть переходит к подчинённому доселе приёмам»*. [8, с. 3]. Своим видением, новый одарённый автор свергает накопленный ранее опыт, переворачивает его и создаёт новое, яркое, неповторимое. Ученики же их нередко доходят до эпигонаства, повторяя лишь то, что было создано до, используя шаблон и *«изжитую комбинацию приёмов»*.

Уникальность жанра Ф. М. Достоевского, как представителя классики в том, что писатель нарушает принцип доминирующего

признака, включая в роман не одну доминанту, а несколько. Наиболее ярко мы можем проследить это в «Братьях Карамазовых», где сплетаются и притча (Грушенька рассказывает о народной притче о луковке), мениппеи (М. М. Бахтин вводит данное понятие говоря о главе «Великий Инквизитор», В. В. Розанов считает, что история о Великом Инквизиторе является легендой) [7, с. 3-5], детектива (судебный процесс по делу Дмитрия Карамазова). Генетически, роман остаётся романом, но романом, жанры в котором эволюционируют.

В произведении Мамина-Сибиряка, безусловно, присутствуют разнообразные жанровые признаки. Это и социальное мифотворчество (по определению Л. М. Шайхинуровой) в образе Заплата [10, с. 6], и криминальная драма (в качестве примера можно привести вторую часть романа, где описываются события момента, когда Сергей Привалов решает заняться делом о наследстве). Но доминирующим, по теории Б. В. Томашевского остаётся определённо жанр романа. Объединяя в себе вспомогательные признаки, автор расширяет внутренний сюжет, но за рамки традиционного романа это его не выводит.

Соответствие ведущих жанров романа героям может поддерживаться и с формальной стороны. Так, образ Смердякова отличает молчаливость, услужливость, лакейство. Это наглядно прослеживается и в его мимике:

«Смердяков молчал»; «Ухмыляясь, прошамкал»;

и в поведении:

«<...> с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца. Нравственно же воротился почти тем же самым, как и до отъезда в Москву: всё так же был нелюдим и ни в чём обществе не ощущал ни малейшей надобности»;

и в речи:

«Насчёт баранины это не так-с, да и ничего там за это не будет-с, да и не должно быть такого, если по всей справедливости».

Тогда как линия Смердякова встречаясь с линией жанра Алёши, когда поведение героя становится высокомерным, пренебрежительным: *«Алёшку подавно, Алёшку он презирует»* [1, с. 129, 180, 181].

Мы взяли жанр семейной хроники как основной признак метажанровости в романе и рассмотрели его в сюжете исследуемого вопроса.

Для романа-хроники определяющей является трилогия «личность – микросреда – среда», за счёт взаимодействия который сюжет приходит в движение. Важным здесь является звено микросреды. Оно составляет близкий круг главного действующего лица, связанных, чаще всего, родственными узами и посредством которых сюжет приобретает масштабность. По мере развития сюжетной линии его состав может видоизменяться (это связано с рождением, смертью персонажей, их переходом на уровень «среды»). В основе сюжетного построения романа внутрисемейный конфликт, то есть, конфликт личности с микросредой, который, по традиционной схеме, строится от единства к разрыву.

В «Приваловских миллионах» Д. Н. Мамин-Сибиряк ведущим делает конфликт не семейный, а социальный, таким образом, выводя противоречия на уровень личности и среды и расширяя границы семейного романа. Микросреда в романе Мамина-Сибиряка выполняет роль скорее конфликтообразующего начала на уровне узкого круга людей. Через тему о разделе наследства в сюжет вводятся дополнительные жанры – роман-расследование, любовный роман, роман-интрига. Следует, что семейная тема в «Приваловских миллионах» выполняет функцию пускового механизма, через который автор мотивирует поведение героев, стремящихся к наследству Привалова.

Писатель вводит изменения и в систему изложений об истории поколения. В романах типа семейной хроники последовательно описывается судьба главного представителя каждого последующего поколения, в единстве создавая контекст родового эпоса. Проблематика романа закладывается в детстве, переходя через юношество, взросление и уже сформировывается в супружеском конфликте или проблеме отцов и детей; заканчивается такое повествование либо смертью или гибелью главного героя, либо мудрой старостью. Д. Н. Мамин-Сибиряк обозначает все характерные этапы, но акцентирует сюжет на социальном противостоянии, которое носит более синхронный принцип, чем диахронный.

Концепту «личность – среда – микросреда» отчасти следует Ф. М. Достоевский. Отличием служит тот факт, что чёткой линии между приведёнными категориями нет. Участие в конфликте романа не ограничивается одним ведущим персонажем, минимум это три героя – Дмитрий, Иван, Алёша, а максимум – к ним причисляется отец, Смердяков, Грушенька, отец Зосима, Катя. Тогда уровень «личность – микросреда» сливаются воедино. Напротив, если рассматривать микросреду в более широком смысле и включать в неё Григория, Колю, Илюшечку, Ракитина, то она расширяется до пределов среды в узком понимании в рамках «Братьев Карамазовых».

Говоря о конфликте семейного романа, Ф. М. Достоевский следует согласно заданной теме, то есть основополагающий элемент её – семейный. Однако писатель расширяет границы смыслового компонента родственных связей до всеобщего значения – как всеобщее родство человечества. Сам автор наделял понятие уникальным компонентом, присущим всему его творчеству.

Важен для обоих романов и концепт дома. Согласно традициям романа-хроники, домашний, родной угол является его неотъемлемой частью. Но, как мы видим, оба автора лишают своих героев родного крова и это служит одной из составляющих проблематики обоих произведений. В «Приваловских миллионах» Сергей в детстве воспитывался в столице, после обучался за границей, приехав в своё фамильное имение, пытается обустроить дом, но сбегает «волею судьбы» решать финансовые вопросы с наследством и обретает его лишь в конце повествования, в окружении жены и детей. В «Братьях Карамазовых» братья номинально имеют отчий дом, но таковым он для них не был. На это мог бы претендовать Смердяков, с рождения до смерти оказавшийся под крылом у возможного родного отца, однако отношений отцовско-сыновних в данных связях не было никогда. Кровные дети Павла Фёдоровича семейного очага не имели с рождения: Дмитрий, после того мать сбежала с любовником, перешёл на воспитание к Григорию, после «сироту» забрал к себе Миусов, далее жил Митя у двоюродных тёток и их незамужних дочерей; Иван и Алексей после смерти матери аналогично были под присмотром у Григория, затем их приласкала генеральша,

после её смерти братьев взял на попечение Поленов. Тут можно отменить следующий факт: сиротство Алёши было не таким, как у других братьев, мальчика везде считали «как бы за родное дитя», он существовал с каждым как с родным.

Большинство героев находятся в родственных связях, – Миусов и старший Карамазов, Калганов и Миусов, Грушенька и Ракитин – построенных без истинных родственных чувств: Ракитин отказывается быть двоюродным братом «публичной девке», ссора в келье отца Зосимы происходит по причине того, что Миусов не признаёт Карамазова родней.

В «Приваловских миллионах» мы наблюдаем аналогичную ситуацию, когда Сергей Привалов, на первый взгляд, окружён родственниками, знакомыми, друзьями семьи, но отношение к нему отнюдь не родственные, а на держащиеся на финансовой выгоде. В романе Ф. М. Достоевского родственных круг «Катерина Ивановна – Карамазовы – Грушенька» мог замкнуться, если бы герои её оказались способны на связь любовно – духовную, а не по денежным соображениям (Ракитин собирается образовывать Карамазовых по «финансовым соображениям», деля себя мыслью о покупке после дома в Петербурге; первое супружество Фёдора Павловича строится на, первоочерёдно, богатом приданом жены).

Таким образом, и Ф. М. Достоевский, и Д. Н. Мамин-Сибиряк следуют принципам семейной хроники при отсутствии семьи как таковой, разрушая миф о семье, тем самым нарушая строгость жанровой формы в привычном понимании.

Водевильный характер обоих романов отразился в первую очередь через архетип демонического персонажа. В 40-60-е годы 19 века наиболее удачной ареной для создания образа беса (как персонажа с двойной природой) были водевиль, сатира, фельетон.

Один из отличительных типов персонажей водевиля – плут – создатель интриги и её ведущее лицо, действующее во имя собственной корыстной цели. Исполнитель роли интригана мог быть не только молодой человек, но и старый актёр, как например, в пьесе «Лев Гурыч Синичкин». Амплуа героя – плута, шута достаётся пожилому отцу, который всеми способами старается устроить дочь в театр на престижную роль. Общие черты видим и

у Снегирёв (даже «птичья» фамилия по аналогии): штабс-капитан участвует в сомнительных сделках для того, чтобы обеспечить будущее детям. Безусловно, в отличие от водевильного персонажа, герой «Братьев Карамазовых» имеет более сложный, глубокий характер и подтекст, это поистине трагический герой, чей облик создаётся посредством надевания водевильной маски с её паясничеством и лебезятничеством.

В свою очередь, данный водевильный персонаж обладает бинарной внутренней структурой: несмотря на скудость и подозрительность своей фигуры, такие герои любят молодиться и нередко могут выступать соперниками сына за право обладать сердцем дамы. Образ Фёдора Павловича соответствует данному амплу. В борьбе за сердце Грушеньки отражается коллизия, лежащая в основе комедии «Скупой» Ж.-Б. Мольера, водевилей «Петербургский анекдот с жильцом и домохозяином» П. Григорьева, «Андрей Степаныч Бука» П. Григорьева, «Шила в мешке не утаишь» Н. Некрасова.

В списке характерных героев водевиля есть и персонажи, исполняющие роль «врагов смеха». Их выделяет намеренно серьёзный характер, самодовольство и ограниченность. К таким героям можно отнести характер Григория и Смердякова.

В «Приваловских миллионах» шутовское начало вводится с появлением Тита Привалова. Даже его профессия – актёр ярмарочной труппы – намекает на мотив его введения в историю брата Сергея Привалова.

«– Ну, батенька, можно сказать, что вы прошли хорошую школу... – говорил задумчиво Вережкин. – Что бы вам явиться к нам полгодом раньше? <...> А вы какие роли играли в театре?

– Неодинаково, больше прислугу и в водевилях.

– Так-с... гм. Действительно, вышел водевиль: сам черт ничего не разберёт!..» [5, с. 223]

Изначально ярко выраженный шутовской характер поддерживается и ироническим отношением к появившемуся наследнику Вережкина (Николай зовёт Тита Привалова «батенька», что совершенно не допускал подобного обращения к старшему Привалову), прозвище *Titus* для героя, говорящего по-французски

с парижским акцентом и умело отвечающий остротами и анекдотами

Амплуа ревнивца также является отличительным характером для жанра водевиля. Роль ревнивого мужа в «Братьях Карамазовых» играет Дмитрий. Согласно водевильным традициям, такой персонаж обычно попадает в смешные и нелепые ситуации. Отражением такого поведения можно обозначить поиски Грушеньки перед поездкой в Мокрое, нелепые подозрения и счастливое примирение.

Использование водевильного мотива позволяет, во-первых, определять новую точку зрения на процессы, происходящие в обществе, во-вторых, создавая ситуации комического испытания выводят новый, трагический смысл.

В истории изучения синкретизма в отечественном литературоведении важную роль сыграла статья В. М. Жирмунского «О поэзии классической и романтической», в которой автор определяет жанровый синкретизм как *«сращение, трансформацию различных жанровых форм в одном произведении, онтологическая природа которых амбивалентна. В результате подобного слияния образуются новая эстетическая реальность»*.

Обращаясь к произведению с позиции родового синкретизма, мы расширяем понимание традиционного жанра и степень новаторства автора, а также находим причины, обуславливающие систему художественного авторского сознания. Что в свою очередь может отражать и на читательском восприятии и силу художественного слова писателя.

Вспомним, что многие классики так же зачастую не ограничивались в романном творчестве лишь прозой, а, как в случае с И. С. Тургеневым, вопрос и вовсе ставился *«А романист это или же поэт?»*. Однако чаще всего, конечно, поэты находили себя также и в прозе и как наиболее ярких представителей такого двустороннего в плане охвата и таланта можно назвать В. Маяковского и Б. Пастернака. Если касательно Ф. М. Достоевского могут возникнуть вопросы по поводу его, возможно, беллетристических произведений первого творческого периода, то лишь служит очередным доказательством, что необычайный писательский дар развивался и впоследствии смог достичь

синкретизма в таком виде как включение в романное повествование лирики.

Наиболее отчётливо синкретизм в романе Ф. М. Достоевского мы можем проследить на фоне использования лирических элементов. Писатель известен широкой публике как первоклассный творец эпического жанра, но мало кто знает, что в юнестве он и сам пиал время от времени стихотворения (большей частью под влиянием гения А. С. Пушкина) и высокого ценил личный сборник стихов родного брата Михаила Михайловича.

Как замечал И. В. Киреевский, юнесткие стихи можно считать школой литературного языка и это служит основообразующим этапом в формировании истинно мастерства. Возможно, юнесткое увлечение Ф. М. Достоевского отразилось и в последующей литерной деятельности писателя и следы этого можно обнаружить в последнем романе «Братья Карамазовы».

Обращаясь к ранней прозе писателя уже можно наметить линию особого «лирического» пейзажа, который созвучен с определёнными В. Жирмунским критериями – «эмоциональные эпитеты» (*«Посмотрите на эти волшебные призраки, которые так очаровательно, так безбрежно и широкого слагаются перед ним в такой волшебной, одушевлённой картине», «Неистощимая фантазия» «Бесчеловечно – жестоко» «Благословенная жизнь человеческая»*), «лирические многоточия» (*«О чём он мечтает? К чему это спрашивать! Да обо всём»*), «лирическая гипербола» (*«заткала шаловливо всех и всё в свою канаву, как мух в паутину, и с новыми приобретением чудак уже вошёл к себе в отрадную норку»*) и т.д. Что в последствие сформировалась в особый тип психологического пейзажа.

Заметим, что элемент лирического используется в романе в ситуациях, наиболее напряжённых в психологическом плане, как способ откровения через содержание лирических отступлений.

Под «лирическим началом» будем понимать родовую идею, которая, согласно авторскому восприятию, воплощается в лирике, но которая также может применяться для текстов иной жанровой природы.

Лирический мотив улавливается с первых строк романа, когда читателю повествуется о жизни Фёдора Павловича.

«Теперь же скажу об этом „помещике“, лишь то, что он был странный тип, довольно часто, однако, встречающийся, именно тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового, – но из таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделывать свои имущественные делишки, и только, кается, одни эти».

Анафорические элементы, частые уточнения, элемент умолчания создают перетекающий, певучий мотив, а насыщенность яркими негативно-окрашенными эпитетами добавляют оттенок субъективности и акцентности.

В главе «Исповедь горячего сердца. В стихах» уже само название намекает на лирическое вмешательство в романский текст. В эмоционально – напряжённом диалоге с Алёшей Дмитрий прерывает сумбурные восклицания на двустипий

*«Слава Высшему на свете,
Слава Высшему во мне!»;*

*«Не верь толпе пустой и лживой,
Забудь сомнения свои».*

Дмитрий, говоря в исступлении, повторяя «влюбился», «любить» и «пропал», «подлая» в одном лексическом поле, приравнивая их, усиливает образ измученного героя – любовника, который желает попытки исповеди перед братом, прибегая к отрывкам высокопарных стихов.

Высшим накалом исповеди Дмитрия, доводящий его до рыданий («Рыдания вырвались из груди Мити»), становится цитирование «Оды к радости» Шиллера. («Я хотел бы начать <...> мою исповедь <...> гимном к радости Шиллера»). Митя предупреждает брата, что оригинала он не знает и усиливает акцент на слове «силён», что он, Дмитрий, именно Силён, «потому что решение на веки взял».

*«И Силен румянокожий
На споткнувшемся осле»*

Сам текст стихотворения можно соотнести с настоящей ситуацией Мити:

*«По полям нормад скитался
И поля опустошал»*

– как отражение жизни героя до его приезда к Скотопригоньевск, его беспорядочную жизнь в столице;

*«Горе к брошенным волнами
К неприятным берегам!»*

– возвращение в отчий дом, который родным в значении «семейный» для него не являлся;

*«С Олимпийския вершины
Сходит мать Церера вслед
Похищенной Прозерпины»*

– напоминает читателю о появлении Грушеньки и Катерины Ивановны в судьбе Мити;

*«Ни угла, ни угощенья
Нет никогда богине там;
И негде богопочтенья
Не свидетельствует храм»*

– характеризует для читателя отношение скотопригоньевского общества к Грушеньке, это отношение презрения, неприятия, что она «не своя», «нечистая», как бы противопоставляя её возвеличиванию в богини Фёдором Павловичем и Дмитрием;

*«Плод полей и грозды сладки
Не блистают на пирах;
Лишь дымятся тел остатки
На кровавых алтарях»*

– как предсказание Митей роковой ночи в Мокрое, когда среди пира он сам в некотором смысле ложится на «кровавый алтарь».

После высокого душевного напряжения настроение главного героя сменяется мыслью о себе как униженном человеке, с низкой душой, которому нужно примерить с «матерью – землёй», а как «вступить в союз с землёю навек», он не знает.

*«Чтоб з низости душою
Мог подняться человек*

*С древней матерью – землёю
Он вступил в союз навек»*

И он отвергает высоко патетическое стихотворение Шиллера и о «Человеке», потому что он не таков, он «низок и подл», идёт вслед за чёртом, падает в своём унижительном позоре и считает это красотой для себя, он – Карамазов. В таком положении своём он всё же стремится к Богу («я сын твой, Господи, и люблю тебя, и ощущаю радость»). Вся его стихотворная исповедь, посвящённая «падшему» и его любви к Богу. Униженность и низость человека, показанные через неподвластные ему стороны жизни:

*«Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит»;*

*«Травку выманила к свету
В солнцы хаос развила
И в пространствах, звездочёту
Неподвластных, разлила»;*

*«Насекомым – сладострастие ...
Ангел – Богу предстоит».*

Главную мысль поэт – Дмитрий сосредоточил в одной строке «Насекомым – сладострастие», которое является ключевым для его философских рассуждений об оппозиции Красоты и Сладострастия. Само стихотворение обладает значительными лирическими приметами: строгое соблюдение рифмовки (abab cdcd), метафорические сочетания («Душу Божьего творенья // Радость вечная поит», «Кубок жизни пламенит», «В солнцы хаос развила»), анафора во второй строфе («Всё, что дышит, радость пьёт; // Все созданья, все народы»), эпитеты («Божье творенье», «Вечная радость», «Тайная сила», «Неподвластные пространства», «Благая природа»). Принимая во внимание само душевное настроение Мити и то, как он отразил это в своём стихотворении говорит о его высокой субъективности, мощности переданной идеи и несомненно отсылает нас и лирическому таланту создателя данного чувственного персонажа.

Лирический мотив в своём монологе продолжает и средний брат – Иван в главе «Великий инквизитор». Следует сразу отметить, что и этот герой находится на уровне высокого психологического и эмоционального напряжения, поскольку

впервые озвучивает кому-то собственную философскую идеологическую теорию, идущую вразрез с привычным пониманием и Бога, и мира. В отличие от Дмитрия, Иван не облакает главную мысль своей идеи в стихотворение высокого содержания, он обращается к стихотворным строкам как к дополнению, способным более чётко выразить и закончить мысль («О, с большею даже верой, ибо пятнадцать веков уже минуло с тех пор, как прекратились залогов с небес человеку: Верь тому, что сердце скажет, // Нет залогов от небес»; «Действие у меня в Испании, в Севилье, в самое страшное время инквизиции, когда во славу Божию в стране ежедневно горели костры и В великопленных автодафе // Сжигали злых еретиков»). При чём переход от прозаической речи к лирической происходит без смены настроений и ритма, что воспринимается как романский текст, разбитый на стихи.

В предисловии к своей Идее, Иван критикует раннее созданные поэмы:

«<...> но кроме драматических представлений, по всему миру ходило тогда много повестей и «стихов», в которых действовали по надобности святые, ангелы и вся сила небесная».

Особенно его возмущает «одна монастырская поэмка» о Богородице, в которой даже Святая Мать не смогла вымолить прощения у Сына для грешников. Иван говорит, что если бы и он писал в то время, может и у него вышло похожее, а сейчас он выводит на главную сцену Его («правда, Он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит»).

Иван обращается к цитированию Тютчева, как поэту, который «глубоко верившему в правду своих слов», который подобно его идее, также озвучивал мысль о нисхождении к мученикам ради «неизримого сострадания»:

*«Удручённый ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил благословляя».*

Талантом лирического сочинителя отличается в романе юный Коля Красоткин. Находясь у постельки Илюшеньки и рассказывая о происходящем в их школьном мире, он цитирует эпиграмму третьеклассников:

*«Поразила весть третьеклассников,
Что женился неряха Колбасников».*

Коля обещает дописать и позже принести эту «смешную вещицу».

Мальчик, подобно Ивану, вставляет в свои монологи стихотворные цитаты, как преодоление ведущей мысли (*«Я совсем не желаю попасть в лапки Третьего отделения и брать уроки у Цепного моста, Будешь помнить здание У Цепного моста»*), цитируя стихотворение из «Колокола». Также Коля в прозе пересказывает Алёше «Евгения Онегина» (*«Если я о Татьяне, то я вовсе не за эмансипацию женщин», «<...> но <...> место о Татьяне, зачем она не пошла с Онегиным, я читал»*).

Пушкинское звучание в романе продолжает стихотворение Ракитина, которые произносит Дмитрий, называя всё стихотворное любительское творчество Ракитина «стишонками». Несмотря на то, что Митя недоволен тем, что такой «подлец» прикоснулся к стихотворству, оценивает последнее стихотворение несколько сдержаннее (*«Свинья, чистая свинья, а изгибо у мерзавца вышло!»*). Явное ироническое звучание, должно быть, использовано Ф. М. Достоевским оппозиционно стихотворение самого Дмитрия. Даже разговорная фамиллярная лексика Ракитинского трёхстишья (*«Уж какая ж эта ножка, // Ножка, вспухшая немножко»*) не может ставится бок о бок с Дмитриевским *«Ангел – Богу предстоит»*. Тем не менее создатель романа даёт нам ясно понять, что можно не ограничиваться написание только высокой лирики, его талант способен и довольно – таки качественные эпиграммы и памфлеты.

Мы можем говорить о проникновении и развитии в романной структуре Ф. М. Достоевского не только трагического начала, но и лирического, что, несомненно, свидетельствует о новаторстве автора в сфере жанровой формы и её содержания.

Идея о родовой синкретизации Ф. М. Достоевского обнаруживает смену ведущей родовой доминанты в рамках одного произведения в зависимости от требуемых описательных средств. Этому способствует новое содержание авторской жизни, поиск новых родовых и жанровых форм, отражение новой концепции бытия.

Таким образом, мы не можем говорить о романе Мамина-Сибиряка как произведении, где сюжет строится на принципе синкретизма – жанр семейно-бытового романа остаётся определяющим, проявление внехудожественных элементов не несут смысловой нагрузки на его расширение как жанра, на выведение его к границам синкретичного романа. Тогда как «Братья Карамазовы», объединяя несколько жанров, образуют новую жанровую реальность; синкретизм как метод прослеживается в данном романе и на формальном уровне, и на контекстуальном.

В сущности, творческого мышления Ф. М. Достоевского заключена особенность с одной стороны, органично мотивировать поступки персонажей, с другой стороны, связывать эти поступки с законами различных жанров.

Критерий разграничения классических и беллетристических произведений в определённых концепциях может принимать противоположные стороны и однозначно утверждать что-либо здесь не представляется возможным. Однако, вывести определённые формулы сравнения двух пластов литературы – задача выполняемая и актуальная на сегодняшний день.

Библиография:

1. *Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы.* – М.: Эксмо. – 2017. – С. 800
2. *Захаров В. Н. К спорам о жанре / / Жанр и композиция литературного произведения.* Петрозаводск. – 1984. – с 3-19
3. *Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского.* – М.: Худ. лит. – 1983. – С. 192
4. *Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации.* – М.: МГУ – 2006. – с 141-148
5. *Мамин-Сибиряк Д. Н. Приваловские миллионы.* – М.: Эксмо. – 2006. – С. 640
6. *Никольский Е. В. Роман-семейная хроника и проблема жанрового своеобразия романа Д.Н. Мамина-Сибиряка*

«Приваловские миллионы». – СПб. – ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2018. – с 57-80

7. Солянкина О. Н. Жанровый генезис романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: (традиции комедии, водевиля и фельетона): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Солянкина Ольга Николаевна ; науч. рук. Манн Ю. В. - М., 2010. - 30 с., включ. обл. - Библиогр.: с. 29-30 (6 назв.)

8. Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. М.-Л.: Госиздат. – 1925. – С. 334

9. Хелизев В. Е. Теория литературы 4-е изд., испр. и доп. - М.: 2004. - 405 с.

10. Шайхинурова Л. М. Социальное мифотворчество и «Ирония судьбы» в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Известия Уральского федерального университета. – 2002. - №2 – С. 38

УДК 821.161.1

ФУНКЦИИ ФАНТАСТИКИ В РАССКАЗАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

О. М. Култышева

Нижевартровский государственный университет

Целью данной статьи является рассмотрение функций фантастики как свойства изображенного мира рассказов Ф. М. Достоевского «Бобок» (1873) и «Сон смешного человека» (1877). В статье доказывается, что фантастика – существенное свойство изображенного мира в названных рассказах из цикла «Дневник писателя».

Ключевые слова: Достоевский, функции фантастики, изображенный мир, рассказы.

Functions of Fiction in Stories of F. M. Dostoevsky

O. M. Kultysheva

Nizhnevartovsk State University

The purpose of this article is to consider the functions of fiction as a property of the depicted world of F. M. Dostoevsky's *Bobok* (1873) and *The Dream of a Ridiculous Man* (1877). The article proves that science fiction is an essential property of the world depicted in the named stories from the *Writer's Diary* cycle.

Key words: Dostoevsky, fiction functions, pictured world, stories.

По мнению литературоведов, изображённый в художественном произведении мир может обладать такими свойствами, как фантастика и жизнеподобие [2, с. 61]. Жизнеподобие предполагает изображение жизни, предельно приближенное к самой жизни, то есть «без нарушения известных нам физических, психологических, причинно-следственных и иных закономерностей» [2, с. 62]. Фантастика же как свойство изображённого мира предполагает нарушение названных закономерностей, утрированное неправдоподобие изображённого в произведении.

Кроме того, фантастика в литературоведении понимается как разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного мира». Фантастике свойственна высокая степень условности образного ряда, в нём нарушены реальные

логические связи, естественные пропорции форм и пропорции изображаемого объекта [3, с. 461].

А. Б. Есин выделяет следующие функции фантастики в художественном произведении:

— Доведение того или иного явления до его логического предела. Фантастика позволяет выявить в исследуемом явлении его главные черты, причём в максимально заострённой форме. Она помогает показать, что будет из себя представлять явление в его полном развитии;

— Прогностическая функция. Это значит, что у фантастики есть возможность как бы заглядывать в будущее. Писатель строит фантастический образ будущего на основе того, что происходит в мире в данный момент. Даже какие-то незначительные детали сегодняшнего дня могут заинтересовать автора, он спрогнозирует их дальнейшее развитие. Эта функция фантастики позволяет помочь читателю представить, что же будет если сегодняшние тенденции в жизни человека и общества разовьются, чем это может обернуться;

— Выражение разных видов и оттенков комического – юмора, сатиры, иронии. Комическое основывается на несоответствии норме, а фантастика – это и есть несоответствие изображённого в произведении мира миру реальному. Также комическое и фантастику объединяет нелепость, которая часто встречается и в том, и в другом случае;

— Развлекательная функция. При помощи фантастики автору удаётся строить необычный сюжет, повышать напряжённость сюжетного действия, это делает художественный мир интереснее. Тем самым возбуждается читательский интерес и внимание [2, с. 62].

Рассмотрим, какие из названных функций фантастики реализуются в рассказе Ф. М. Достоевского «Бобок» (1873), который был опубликован впервые в газете «Гражданин» в составе цикла «Дневник писателя».

Фантастика в данном рассказе Достоевского призвана довести до логического предела всю низость сущности человека. Автор вводит фантастику в свой рассказ следующим образом: он даёт

своим персонажам побыть после смерти в своеобразном «чистилище». Герои после смерти полностью свободны, поэтому, в отличие от реальной жизни, они могут говорить всё, что захотят. Однако мертвецы используют данную возможность не для того, чтобы проанализировать прожитую жизнь, раскаяться в своих грехах, а для того, чтобы окончательно освободиться от каких-либо нравственных норм. Герои произведения считают, что только в могиле они могут «обнажиться». Так, барон говорит следующее:

«На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать».

Даже не совсем трезвый рассказчик понимает, что это неправильно, что разврат в таком месте недопустим. Ведь людям подарены такие важные последние мгновения, а они их используют совсем не по назначению. Рассказчик надеется, что не все люди такие и, возможно, в других разрядах мертвецы с пользой используют подаренную им возможность.

Сам рассказчик ничем не лучше тех мертвецов, кого он порицает. В начале произведения мы узнаём, что рассказчик склонен к пьянству, так как ему говорят следующую фразу:

«Да будешь ли ты, Иван Иванович, когда-нибудь трезв, скажи на милость?».

Но эту же фразу можно понять и по-другому: главный герой – человек, который не готов трезво оценивать свою жизнь и вообще ценить её.

По мнению М. М. Бахтина, фантастическая ситуация в рассказе Достоевского «Бобок» *«подчинена идейной функции провоцирования и испытания правды»* [1, с. 193]. Фантастика в данном рассказе помогает ярче показать сущность людей, которые погрязли в разврате. Даже смерть для них ничего не изменила; напротив, после неё они ещё больше хотят избавиться от остатков нравственности. Именно через разговоры мертвецов мы узнаём о подлинных «ценностях» в жизни человека.

Прогностическая функция фантастики в данном рассказе не реализуется.

В рассказе используется такой художественный приём как гротеск. В гротеске реальное, даже приземлено-бытовое

переплетается с фантастическим: с одной стороны – рассуждения рассказчика, с другой – беседа мертвецов. Читатель замечает несочетаемость привычных явлений. Например, *«приятно хохоча, заколыхался труп генерала»*. Таким образом, можно предположить, что фантастика в рассказе «Бобок» помогает выразить сатирический гротеск.

Развлекательная функция фантастики в данном рассказе, конечно, реализуется, так как сюжет очень необычный, но заметим, что это не основная цель использования фантастики в произведении «Бобок».

В итоге расположить функции фантастики по степени их значимости в данном произведении Достоевского можно следующим образом. На первом месте – первая функция – доведение того или иного явления до логического предела, так как именно благодаря фантастике раскрываются проблематика и идея произведения, на втором месте – выражение разных видов и оттенков комического, потому что сатирический гротеск помогает ярче высветить человеческие пороки, на третьем месте – развлекательная функция; она присутствует, но не является главной. Прогностическая функция в произведении не реализуется.

Рассмотрим теперь, какие из выделяемых А. Б. Есиным функций фантастики реализуются в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» (1877), который также входит в состав цикла «Дневник писателя».

Главный герой произведения одновременно является рассказчиком. Он сообщает читателю, что с недавних пор его настигло *«одно убеждение в том, что на свете везде все равно»*. И настолько герою стало *«все равно»*, что он решил покончить жизнь самоубийством:

«<...> как я ни беден, а купил прекрасный револьвер и в тот же день зарядил его. Но прошло уже два месяца, а он все лежал в ящике; но мне было до того все равно, что захотелось наконец улучшить минуту, когда будет не так все равно, для чего так – не знаю».

И вот, в одну леденящую ночь 3 ноября он увидел на небе звёздочку, которую воспринял как знак к совершению давно задуманного. В твёрдой решимости предпринять наконец

самоубийство он устремился в снимаемый им номер. Однако внезапно его схватила за рукав неизвестно откуда взявшаяся девочка:

«<...> лет восьми, в платочке и в одном платьишке, вся мокрая, но я запомнил особенно её мокрые разорванные башмаки и теперь помню».

Она просила о помощи (вероятнее всего, с её матерью случилось недоброе), но будучи в твёрдой решимости покончить с собой именно в эту промозглую ночь, герой-рассказчик топнул на девочку и крикнул, пришёл в номер, достал револьвер, положил перед собой... да и заснул.

Именно в данный момент происходит перенос сюжетного действия рассказа из мира реальной действительности в фантастический мир сна. Во сне герой видит реализацию задуманного – он стреляет себе в сердце. Затем, подхваченный *«каким-то темным и неизвестным существом»*, совершает незабываемый перелёт в мир иной, где светит такое похожее на наше, но чужое солнце, и существует такая похожая на планету Земля райская планета, населённая совершенными, счастливыми людьми, не познавшими, что такое грех, ненависть, злоба и ревность, но зато познавшие истинную жизнь:

«<...> знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и <...> стремления их были тоже совсем иные. Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать её, потому что жизнь их была восполнена».

Эти люди стремились стереть с лица героя печать страдания просто потому, что сами были счастливы и спокойны.

Однако *«как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства»*, герой заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до его появления землю. Люди, населявшие её, научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. Когда герой заявил им, что хотел бы понести заслуженное наказание за содеянное (распятие на кресте), то окружающие пригрозили объявить его сумасшедшим и поместить в сумасшедший дом. Тогда сердце героя стеснилось до такой степени, что он... проснулся. Но проснулся герой обновлённым для новой жизни.

Главной целью своей жизни он считал теперь любовь к самой жизни и проповедничество, потому что он *«видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле»*. Главное, что вынес герой из своего фантастического путешествия во сне, – это осознание того, что нужно любить других как себя, и что это непреложная истина. И ту маленькую девочку, которую он так нещадно оттолкнул от себя, герой позже отыскал.

Как и в рассказе «Бобок», фантастика в данном рассказе Достоевского призвана довести до логического предела всю низость сущности человека и обстоятельств его земной жизни. Вводя приём контраста между изображением мерзости ноябрьской ночи и бесчинств соседей рассказчика по номерам и совершенным миром невинных людей, живущих по законам истины, Достоевский добивается от читателя чувства почти физического отвращения к тому, как живёт человек на земле. В то же время он подводит читателя к мысли о необходимости стремиться к той высшей гармонии, которая существует в человеческом обществе, живущем по её законам. Достоевский показывает нам тот прекрасный мир, который может построить человек, если он будет жить по законам любви к ближнему:

«Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети, это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проникали сердца. Да и не в песнях одних, а, казалось, и всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом».

А значит, прогностическая функция также присуща фантастике в данном произведении.

Выражение разных видов и оттенков комического как ещё одна функция фантастики в этом произведении не реализуется. Развлекательная функция, заключающаяся в увлекательном сюжете, связанном с событиями, происходящими с рассказчиком во сне, реализуется, но так же, как и в рассказе «Бобок», не является главной.

В результате анализа функций фантастики в названных произведениях Ф. М. Достоевского можно заключить, что главной из них является доведение до логического предела того или иного

явления, несущее проблемно-идейную нагрузку. Присутствует в обоих проанализированных рассказах также развлекательная функция фантастики, имеющая целью возбуждение читательского интереса и внимания. Реже реализуются в фантастических рассказах писателя такие функции, как выражение различных форм и оттенков комического и прогностическая.

Библиография:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 2002.
2. Есин А. Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. М., 2000.
3. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
4. Достоевский Ф. М. Бобок [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0320.shtml (Дата обращения: 09.12.2020).
5. Достоевский Ф. М. Сон смешного человека [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0330.shtml (Дата обращения: 09.12.2020).

УДК 821.161.1: 821.512.161

РЕЦЕПЦИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ОРХАНА ПАМУКА)

Н. Ю. Куценко

Байкальский государственный университет

В статье проанализирована проблема культурфилософской рецепции Ф. М. Достоевского в пространстве постмодернистской литературы. Рассмотрен вопрос идентичности и образ города в текстах О. Памука; на примере использования автором приёма интертекстуальности продемонстрированы возможности межкультурного взаимодействия.

Ключевые слова: постмодернизм, рецепция Ф. М. Достоевского, литература постмодернизма, О. Памук.

Reception of F. M. Dostoevsky in the Space of Postmodern Literature (on the Example of the Work of Orhan Pamuk)

N. Yu. Kutsenko

Baikal State University

The article analyzes the problem of F. M. Dostoevsky's cultural and philosophical reception in the space of postmodern literature. The question of identity and the image of the city in the texts of O. Pamuk is considered; the possibilities of intercultural interaction are demonstrated by the example of the author's use of the technique of intertextuality.

Keywords: postmodernism, reception of F. M. Dostoevsky, literature of postmodernism, O. Pamuk.

Интерес отечественной науки к проблеме рецепции наследия Ф. М. Достоевского в пространстве постмодернистской литературы открывает большие возможности для изучения вопросов межкультурного взаимодействия. Современные исследователи отмечают, что именно постмодернистский контекст расширяет границы рецепции творчества Достоевского:

«Посредством интертекстуальности и метатекстуальности диалог с творческим наследием русского классика приобретает самые разнообразные формы» [10, с. 200].

В своих исследованиях С. Е. Трунин рассматривает, в том числе, типы и виды рецепции Достоевского в современных текстах, что позволяет нам достаточно объективно видеть диалог русского

классика с современностью. Масштаб фигуры Достоевского определяет рецептивные претензии как со стороны современных отечественных писателей, так и зарубежных. Мы, в свою очередь, остановимся на культурфилософской рецепции в О. Памука.

«Специфика постмодернистской культурфилософской рецепции заключается в использовании нехудожественного дискурса как наиболее адекватного в данном случае при интерпретации наследия Достоевского» [9, с. 4].

О. Памук – писатель-постмодернист, решающий в своих текстах одну из главных задач современной литературы – формирование «единой книги культуры» [6, с. 338]. Глубина культурно-исторической памяти произведений автора отражает наиболее существенные тенденции развития современной мировой литературы, в связи с чем изучение творчества Памука с точки зрения рецепции становится необходимым. Осмысление традиций памуковской прозы позволит не только более полно увидеть горизонты постмодернистской литературы, но и определить стратегии межкультурного диалога.

Известно особое отношение турецких писателей и читающей общественности Турции к русской литературе. В частности, по словам О. Памука, его личные «рейтинги» возглавляют Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и Набоков. Главный же лейтмотив творчества О. Памука – самоидентификация соотечественников [8], в связи с чем можно соотносить его творчество с проблематикой романов Ф. М. Достоевского. При этом Орхан Памук «схожест» своих мотивов с текстами русских классиков объясняет не подражанием, а «<...> теорией интертекстуальности, в соответствии с которой тексты предшествовавшей культуры и тексты окружающей культуры представляют собой новую реальность, созданную из старых цитат» [3, с. 237]. Как считает Памук, Ф. М. Достоевский в романе «Братья Карамазовы» решает, в том числе, задачу «разграничения России и Востока», представляя свою страну «двойкой в культурном смысле» [3, с. 237]. Русский классик противопоставляет католицизму Европы православие России и видит свою страну связующим звеном между Востоком и Западом, определяя ей, соответственно, особую роль в мировом дискурсе. В этом смысле интересно, что

третий эпиграф «Снега» был взят из черновиков к роману «Братья Карамазовы»:

«Уничтожьте народ, истребите, заставьте его молчать. Потому что просвещение Европы гораздо важнее народа» [4, с. 7].

Эти строки говорят о неоднозначном отношении Турции к Европе. С одной стороны, Запад представляется образцом турецкому народу, что выражается в последовательно проводимой политике европеизации; с другой – отказ от культурной самобытности приводит к отсутствию самоидентификации и появлению радикальных движений, идеология которых олицетворяет западную культуру со злом.

Остановимся также на образе города в творчестве Ф. М. Достоевского и О. Памука. Очевидно, что Петербург Достоевского – явление масштабное для исследовательского мира, Стамбулу Памука лишь предстоит войти в литературоведческое пространство.

«Понятие «Петербург Достоевского» давно и прочно вошло в общественное сознание, и нет необходимости доказывать его культурно-исторические полномочия, – они очевидны» [2, с. 82].

Напомним, что уникальная методология исследования феномена города в текстах Достоевского была предложена в 1924 году Н. П. Анциферовым, где автор использовал, в том числе, элементы семиотического и герменевтического анализа произведений Достоевского [1]. Важными нам показались исследования В. П. Владимирцева, предложившего науке убедительный поэтико-этнографический системный анализ буднично-бытовых сторон и подробностей Петербурга Достоевского. В статье «Петербург Достоевского: поэтика локальных историко-этнографических отражений» автор подробно рассматривает возможности изучения этнографии Петербурга по прозе Достоевского. В работе показано, что у этнографов-историков большой интерес вызывают многочисленные культурно-бытовые детали и обстоятельства из городской жизни, описанные в произведениях классика. Например, историки С. А. Токарев и Т. Д. Филимонова, исследуя появление в 1840-х годах «немецкого дерева» (новогодней, рождественской ёлки) в Петербурге, – опираются на сведения из рассказа Достоевского «Ёлка и свадьба»

[2, с. 83]. Анализируя тексты Достоевского В. П. Владимирцев показывает нам сословно-психологические отношения между столичными жителями; психологию семейных отношений; место бытовой переписки, частных писем в жизни петербуржцев («*эффект письма*»); способы внутригородского передвижения; квартирно-жилищный наем «*от жильцов*» (по мнению Владимирцева, ни один из писателей XIX в., писавших о «*физиологии Петербурга*», не уделил этой теме так много внимания, как Фёдор Михайлович Достоевский); бытовое разговорное красноречие (известно, что писатель «закрепил» в своих текстах образцы столичной разговорной речи 40-70-х годов XIX в.); нищенство; некоторые нравы, обычаи, развлечения и др. Автор говорит о так называемом «*этнографическом прочтении Достоевского*» [2].

Безусловно, по произведениям великого писателя можно составить путеводитель по Петербургу середины XIX века:

«Описания маршрутов героев Достоевского всегда отличаются необыкновенной подробностью и точностью» [11, с. 46].

В текстах писатель выражает своё отношение к Петербургу через описание времён года, любимых мест, бытовых деталей и т.д. В конечном итоге мы понимаем, что город олицетворяет душу людей, населяющих его. Поскольку в большинстве своём (особенно в ранних произведениях) герои Достоевского – нищие, обездоленные, униженные и оскорблённые, – Петербург мрачен, уныл, депрессивен. Город окрашен в серые, жёлто-коричневые тона. Создаётся ощущение, что герои историй Достоевского попросту не замечают великолепных парков, удивительной архитектуры, – они будто «загнаны» не просто в физическое пространство подполья, но и в подполье своих внутренних миров. Здесь показательно следующее сравнение: Москва позиционируется у Достоевского как продолжение России, естественное выражение её сути (часто герои рождаются в Москве, уезжают туда). Петербург же со временем все более дистанцируется от России. Интересно то, что отношение к Петербургу у Достоевского меняется, и к концу творчества (в романе «Братья Карамазовы») писатель воспринимает город как болезнь и жаждет его падения. Возможно, это отношение продиктовано такой характеристикой Петербурга Достоевского,

как его искусственность и надприродность. Так возникает вопрос об идентичности города: российский это город или европейский? И именно здесь уместно вспомнить памуковскую проблему: Стамбул – это Запад или Восток?

Можно сказать, что Стамбул – главный герой практически всех романов О. Памука, город-соучастник всех событий и перипетий. Вспомним, как Джейм Джойс говорил о Дублине:

«Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге».

То же самое можно сказать о Стамбуле Памука. Как и у Достоевского, в произведениях Памука город выступает отдельным героем. Образ Стамбула Памук выразил следующими словами:

«Это чёрно-белый образ, образ города, в котором идёт снег. В моём Стамбуле всегда идёт снег. В нём разлита ностальгия. Он очень меланхоличный, мой Стамбул... Дело в том, что прошлое Османской империи было таким пышным и великим, таким великолепным, торжественным и победоносным, что по сравнению с ним настоящее выглядит совершенно убого. Отсюда ощущение печали, потери и меланхолии в новое время» [5, с. 105].

Возможно, черно-белый образ Стамбула связан с переживанием заброшенности, одиночества, опустошения и упадка, которым пропитаны романы О. Памука. Как отмечает Е. В. Посохова:

«Все это стало следствием падения Османской империи и способствовало возникновению эмоции особого рода – „хюзюн“ (hüzün)».

Данное слово, по мнению автора, нельзя буквально перевести на русский язык, однако по смыслу оно близко таким понятиям как «печаль», «грусть», «меланхолия», «тоска» и «ностальгия» [7, с. 164]. Можно предположить, что Памук выходит за пределы проблем национальной культуры и говорит об утрате общечеловеческих ценностей:

«В его лице турецкий постмодернизм, порождённый мышлением и культурой народа, утратившего своё былое величие и призванного вновь искать себя и вновь обретать уважение и свой культурный

статус в мире, выявляет самый глубокий смысл постмодернизма и мироощущения постмодернистской эпохи в целом» [6, с. 336].

Таким образом, как показал предварительный анализ, исследование рецепции Достоевского в текстах Орхана Памука крайне важно в попытке определить устойчивые межкультурные связи. Проблема идентичности и образ города в текстах турецкого автора демонстрируют нам тесную связь современной литературы с творчеством великого русского классика.

Библиография:

1. Анциферов Н. П. Петербург Достоевского // Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Быль и миф Петербурга. Петербург Достоевского. М., 1991. С. 15–228.
2. Владимирцев В. П. Петербург Достоевского: поэтика локальных историко-этнографических отражений // Проблемы исторической поэтики: исслед. и материалы: межвуз. сб. СПб., 1990. С. 82–99.
3. Груздева Е. А., Вафина А. Х. Мотив поиска в романе Орхана Памука «Чёрная книга» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 7(85). Ч. 2. С. 235–238.
4. Памук О. Снег. СПб., 2007. 542 с.
5. Памук О. Интервью Глеба Шульпякова «В моём Стамбуле всегда идёт снег» // Иностранная литература. 2004. №3. С.168–174.
6. Панова О. Б., Ланкевич Е. В. Творчество Орхана Памука: историческая традиция турецкой национальной литературы и «меланхолический постмодернизм» (на основе романов «Белая крепость» и «Черная книга») // Язык и культура: сб. статей XXVI Международной научной конференции. Томск, 2016. С. 335–339.
7. Посохова Е. В. Черно-белый образ Стамбула Орхана Памука (на материале романа «Стамбул: город воспоминаний» // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». 2009. Том 22 (61). № 3. С. 164–171.

8. Сулейманова А. С. Постмодернизм в современном турецком романе: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.03. СПб., 2007. 216 с.
9. Трунин С. Е. Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX-XXI вв.: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008. 24 с.
10. Трунин С. Е. Специфика культурфилософской и художественной рецепции Достоевского в современной русской постмодернистской прозе // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2007. № 4. С. 200–204.
11. Хасиева М. А. Петербург Достоевского: семиотика городского пространства в контексте развития петербургского текста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3(69): в 3-х ч. Ч. 3. С. 45-47.

УДК 821.161.1

ДИАЛОГ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО, М. М. БАХТИНА И Л. С. ВЫГОТСКОГО

А. И. Лойко

Белорусский национальный технический университет

В статье рассматриваются особенности содержания концепта «диалог» в творчестве Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтина и Л. С. Выготского. Обнаружена конвергенция когнитивного, эстетического и этического начал в методологии диалога. Показана связь между первой (Ф. М. Достоевский) и второй (М. М. Бахтин, Л. С. Выготский) волнами исторических эпох интереса к тематике диалога.

Ключевые слова: концепт, диалог, эстетика, этика, когнитивные науки, Достоевский, Бахтин, Выготский.

Dialogue in Works of F. M. Dostoevsky, M. M. Bakhtin and L. S. Vygotsky

A. I. Loiko

Belarusian National Technical University

The article describes the content of the concept «dialogue» in works of F. M. Dostoevsky, M. M. Bakhtin and L. S. Vygotsky. The convergence of cognitive, aesthetic and ethical principles in the methodology of dialogue is explored. The connection between the first (F. M. Dostoevsky) and the second (M. M. Bakhtin, L. S. Vygotsky) waves of historical epochs of interest in the subject of dialogue is argued.

Key words: concept, dialogue, aesthetics, ethics, cognitive sciences, Dostoevsky, Bakhtin, Vygotsky.

Ф. М. Достоевский является продолжателем традиции философии диалога в условиях Нового времени. Эту традицию в античной философии создали Сократ и Платон. Диалоги в произведениях Ф. М. Достоевского, как и у Сократа, предполагают конвергенцию когнитивного, эстетического и этического начал социальной коммуникации. Сократ пострадал из-за этого требования. Платон переживал за Сократа, но не испугался последствий для себя от того, что был его учеником и последователем.

Ф. М. Достоевский пришёл к философии диалога Сократа после того, как оказался на грани жизни и смерти. Ему грозила смертная казнь за участие в противоправной деятельности. Судьба его пожалела. Он, в отличие от Сократа, не был казнён. Но под сильным впечатлением от происшедшего с ним

экзистенциального события он нашёл основание своего литературного творчества в философии диалога. Герои его произведений ведут постоянные диалоги в условиях городской повседневности XIX столетия. В своих диалогах они, в частности, констатируют имеющий место разрыв между тезисом о социальной справедливости и способами достижения социальной справедливости. Насилие не столько создаёт основу утверждения социальной справедливости, сколько помещает сторонника насилия в сложную внутреннюю динамику этической эволюции. Преступление становится началом этой эволюции, но не самой социальной справедливости.

Марксизм проигнорировал это наблюдение Ф. М. Достоевского. Но после революционных событий 1917-1918 гг. нашёлся человек, который вернул человечество к тематике философии диалога через анализ творчества Ф. М. Достоевского. Это был М. М. Бахтин. Находясь на преподавательской работе в Невеле, М. М. Бахтин оказался в окружении таких же, как он, исследователей новых тенденций эпохи серебряного века. Литературовед и философ преподавал в Невеле в единой трудовой школе второй ступени и на педагогических курсах. В городе при его активном участии сформировался кружок интеллектуалов, оказавшихся под влиянием философии культуры неокантианцев, психоанализа. Методология диалога дала подсказку для рассмотрения культуры, языка и литературы в новом ракурсе творческих практик. Качество диалога в пределах кружка формировали, кроме М. М. Бахтина, М. И. Каган, Л. В. Пумпянский, В. Н. Волошинов, М. В. Юдина, Б. М. Зубакин.

В 1920-1924 гг. М. М. Бахтин преподавал в учебных заведениях Витебска. В Народной консерватории он читал лекции по философии музыки. В литературной студии Губрабиса – эстетику, теорию художественного творчества, западную и русскую литературу, теорию русской поэзии, историю искусств и русскую журналистику. Публичные лекции «Нравственный момент в культуре», «Нравственная идея Толстого», «Новая русская поэзия», «О слове», «Поэзия Вячеслава Иванова», «Символизм в новой русской литературе» свидетельствовали о формировании М. М. Бахтина как одного из основоположников теории литературного романа и представителя философии диалога [1].

Философские инновации учёного реализовались в процессе выявления общих закономерностей литературного произведения при исследовании творчества Ф. Рабле и Ф. Достоевского. Концептуальный каркас «Эстетики словесного творчества» сформировали понятия текста, полифонии, народной смеховой культуры, карнавализации, диалога культур. Согласно М. М. Бахтину, диалог культур предполагает культуру диалога. Самопознание культуры реализуется в процессе межкультурного взаимодействия, включающего обмен содержанием культур контрагентов при сохранении ими своей самобытности.

Методологический подход М. М. Бахтина оказался перспективным и привлёк новых авторов. В их числе - известный интеллектуал П. Н. Медведев, возглавлявший городские власти Витебска. Широкий круг участников дискуссий способствовал написанию таких работ, как «К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности». Болезнь мешала М. М. Бахтину полноценно работать над рукописями.

Интерпретация идей театральности, метафоры «мир – театр» рассматривалась М. Бахтиным на основе концепции диалогичности культуры. Это им показано на примере анализа творчества Ф. Достоевского как полифония. Бытие конкретной действительности интерпретируется им как событие, которое невозможно без поступка и человека. Вне конкретных событий существуют лишь пустые возможности и неукоренённое бытие. Рационализм является предрассудком, а усмотрение сущности возможно только благодаря интуиции.

М. Бахтин разработал философскую теорию феноменологического типа. В ней особое место занимает исследование смеховой культуры на примере карнавала. Смех и карнавал демонстрируют события.

В сфере искусства его интеллектуальный интерес привлекало словесное творчество. Согласно М. Бахтину, гуманитарная мысль всегда направлена на работу с чужими мыслями, имеет дело с текстом в различных его презентациях. За каждым текстом стоит система языка, состоящая из языков множества социальных групп. Исследователь работает с текстом, намереваясь создать свой текст-оценку. В результате возникает диалог между автором и

читателем. Автор предполагает наличие ответного понимания. Это ожидание обусловлено диалогической природой текста.

Работа с текстом предполагает лингвистический метод, который является частью комплексного эстетического анализа. Слово изучается в лингвистике с опорой на общую эстетическую теорию, гносеологию и другие философские дисциплины.

Эмоционально-волевая напряжённость литературной формы свидетельствует о ценностном значении искусства. Художественно-ценностная активность автора направлена на преобразование материала с целью передачи определённого содержания. Содержание художественного произведения показывает, как индивидуация, конкретизация действительности познания и этического поступка находят объединение в форме эстетического объекта. Произведение фиксирует действительность в эстетической интуиции. Особая роль принадлежит литературному жанру романа. Это многостильное, разноречивое, разноголосое явление. Оно представлено разнородными стилистическими единствами, лежащими иногда в разных языковых планах и подчиняющимися разным стилистическим закономерностям.

Разнородные стилистические единства сочетаются в романе в стройную художественную систему. Они подчиняются высшему стилистическому единству целого. Его нельзя отождествлять ни с одним из подчинённых ему единств.

Язык романа представлен системой языков. Предпосылкой романной прозы является внутренняя расслоённость языка, социальная разноречивость и индивидуальная разноголосица в нём. Диалогическая ориентация слова среди чужих слов создаёт новые и существенные художественные возможности слова, его прозаическую художественность.

М. Бахтин сравнил романное и поэтическое слово. Из него следует, что мир поэзии освещён единым и бесспорным словом. Все конфликты, сомнения и переживания не переходят в конечный результат творческой деятельности. Они остаются на этапе работы с материалом. Язык поэтических жанров, приближаясь к стилистическому пределу, становится авторитарным и консервативным, закрываясь от внелитературных социальных

диалектов. Непререкаемым основанием для поэзии является прямая интенция поэтического творчества.

Роман сохраняет разноречие и способствует его углублению. Автор играет на разноречивости и разноязычии, строя свой стиль. При этом он сохраняет единство своей творческой личности и единство стиля. М. Бахтин определил две стилистические линии европейского романа. Одну представляет софистический роман. Его особенности заключаются в одноязычности и одностильности. Разноречие становится его диалогизирующим фоном, благодаря которому он ценностно соотнесён с языком и миром романа. Подобными признаками обладает рыцарский прозаический роман. Пастушеский и барочный романы также относятся к стилистической линии софистического романа.

Романы второй линии вводят социальные разноречия в состав произведения. Роман подвержен трансформации в рамках процессов канонизации и переакцентуации. Провинциальный говор или профессиональный жаргон могут быть легимитированы литературой. Не всегда ясно, считает ли автор определённый язык литературным или помещает в него момент разноречия. Имеет место смена уровня некоторых ролей. Персонаж, некогда занимавший вторые роли, может стать первым лицом романа, незаметно для читателя. Подобное происходит в результате смены эпох и диалогизирующего фона. Теоретические выводы М. Бахтина питались анализом творчества Ф. Достоевского. В романах писателя реализована структура диалога. В речах героев заключён глубокий и незавершённый конфликт с чужим словом. Романы писателя являются внутренне незавершёнными диалогами между героями. Они создают долгосрочную перспективу для рефлексии.

Благодаря исследовательскому и организаторскому энтузиазму Н. А. Панькова, работавшего в девяностых годах XX столетия в Витебске, тема М. М. Бахтина получила реализацию в публикациях журнала «Диалог. Карнавал. Хронотоп», а также в «Бахтинских чтениях», прошедших в 1995, 1996, 1998 гг. Н. А. Паньков глубоко проникся феноменом М. М. Бахтина. Его архивные исследования стали важным вкладом в сохранение уникальной национальной традиции.

Витебск и Орша находятся друг от друга на небольшом расстоянии. Это обстоятельство сыграло важную роль в становлении личности и научной теории Л. С. Выготского. После переезда в Гомель его семья стала важным местом притяжения гомельской интеллигенции. Получив образование в Москве по юридическому профилю, Л. С. Выготский вернулся в 1917 г. в Гомель для преподавательской деятельности в педагогическом техникуме. Вопросы психологии и педагогики вышли на первый план его научных интересов. При техникуме он открыл психологический кабинет и начал проводить рефлексологические исследования психики.

Результаты своих исследований Л. С. Выготский представил на Втором Всероссийском съезде по психоневрологии. В них акцентированы особенности изучения психики человека. Проблематика понимающей коммуникации представлена на примере преподавания психологии и по итогам анкетирования выпускников школ Гомеля. За основу был взят аспект настроения учащихся в выпускных классах. Это была заявка на исследования в области психологии развития, а также на проблемы изучения кризиса идентичности, вызываемого культурными факторами социализации личности.

Эта позиция была близка А. Р. Лурии. Он пригласил Л. С. Выготского в Москву. В 1924 г. тот стал сотрудником Московского института психологии.

На уровне системного подхода Л. С. Выготский сформулировал тезис о поведении человека по критерию реакции на основе речи (вербальной коммуникации, диалога). При таком подходе во внимание берутся язык и искусство как формы культуры. Для усиления теоретических ресурсов исследований Л. С. Выготский изучил работы представителей бихевиоризма, гештальтпсихологии, психоанализа. Он остался верен своей исходной позиции в психологии и педагогике. Подтверждением стала работа «Смысл психологического кризиса». Усиление культурной доминанты в анализе психических процессов выразилось в понятии знака. В результате модель коммуникации была трансформирована в парадигму понимающей коммуникации. В процессе этой коммуникации особая роль в

диалоге отводится знаку. Знак стимулирует диалог и формирует основу обратной связи в форме речевой коммуникации.

В процессе оперирования знаковой системой первичные психические процессы памяти, внимания, мышления трансформируются в социокультурные процессы. Теория сопровождалась дефектологическими и педологическими исследованиями. С. В. Выготским были написаны уникальные работы по возрастной психологии развития личности в пространстве культурных форм. Эмпирические прикладные исследования способствовали расширению концептуальной трактовки парадигмы понимающей коммуникации. Учёный стал рассматривать знак в связи со значением и диалогом, обучением и воспитанием.

Итоги фундаментальных обобщений были изложены в работе «Мышление и речь». Обучение и воспитание (социализацию) Л. С. Выготский связывал со стратегией долгосрочного развития мышления и психики личности. Поэтому методики обучения должны быть акцентированы не только на настоящем и прошлом культуры, но и на факторах опережающего отражения реальности, знаний, создающих перспективу творчества, самореализации и самоидентификации личности в конкретных исследовательских и конструкторских нишах будущего. Предметом изучения стала эволюция значений знаков в культурном контексте модернизации. Таким образом, зона актуального развития личности соприкасалась с потенциалом её будущего становления в контексте конкретного культурного заказа.

Разносторонность интересов Л. С. Выготского, близость к тематике культуры серебряного века, детерминировала его научные исследования в области креативной психологии и сферы искусств. В этой сфере реализуются основные компоненты психологии понимания, связанные с переживанием, эмоциями, инноватикой. Л. С. Выготский стремился изучить особенности понимающей дидактической коммуникации преподавателя с разными возрастными категориями населения. Особую роль он придавал детскому возрасту, в границах которого личность присваивает основной массив культурных ценностей, формирующих его ресурс творческие ресурсы. Отсюда следует

фундаментальный вывод о важнейшей роли системы образования в социализации личности. Ж. Пиаже дополнил парадигму понимающей коммуникации аспектом внутренних ресурсов личности, заключённых в ресурсе логических операций мышления.

В развитии теории и практики понимающей коммуникации важную роль сыграл Ф. Е. Василюк. Он предложил и реализовал проект психологии в контексте философии практики Л. С. Выготского и философии диалога М. М. Бахтина. Ф. Е. Василюк разработал методологические критерии понимания, психотехнического познания, диалогической установки, переживания. Совокупно они формируют содержание психотехнической теории [8].

Дидактическая функция понимания заключена в диалогической установке. Цель – расчистить пространство диалога и реализовать возможность свободы слова, переживания, самовыражения. При данном подходе важен не статистический объем информации, а формирование навыков присваивания ресурсов культуры в аспекте индивидуального опыта, эпистемологии развития. Воспитание культуры переживания является условием способности преодолевать критические жизненные ситуации.

Искусство эпохи серебряного века оказало влияние на одного из видных представителей психологической науки уроженца белорусского города Орша Л. С. Выготского. Им сформулирован тезис о поведении человека по критерию реакции на основе речи (вербальной коммуникации, диалога). При таком подходе во внимание берутся язык и искусство как формы культуры. Для усиления теоретических ресурсов исследований Л. С. Выготский изучил работы представителей бихевиоризма, гештальтпсихологии, психоанализа. Он остался верен своей исходной позиции в психологии и педагогике. В процессе оперирования знаковой системой первичные психические процессы памяти, внимания, мышления трансформируются в социокультурные процессы.

Теория сопровождалась дефектологическими и педологическими исследованиями. С. В. Выготским были

написаны уникальные работы по возрастной психологии развития личности в пространстве культурных форм. Методики обучения, по его мнению, должны быть акцентированы не только на настоящем и прошлом культуры, но и на факторах опережающего отражения реальности, знаний, создающих перспективу творчества, самореализации и самоидентификации личности в конкретных исследовательских и конструкторских нишах будущего.

Разносторонность интересов Л. С. Выготского, близость к тематике культуры серебряного века, детерминировала его научные исследования в области креативной психологии и сферы искусств.

В культурном пространстве знаков реализуются функции социализации людей, управления собственным поведением. Слово является средством произвольного направления внимания, абстрагирования свойств и синтеза их в значение формирования понятий, произвольного контроля собственных психологических операций. Проявление и реализацию высших психологических функций сознания человека иллюстрирует *«ситуация буриданова осла»*. Это проблемная ситуация выбора между двумя равными возможностями. Она интересовала Л. Выготского с точки зрения средств, которые позволяют решить возникшую ситуацию.

Бросая жребий, человек входит в ситуацию, изменяя её, и находит в ней не связанные ничем с ней новые вспомогательные стимулы. Брошенный жребий становится средством преобразования и разрешения ситуации. Операция с бросанием жребия обнаруживает новую и своеобразную структуру. Таким путём человек сам создаёт стимулы, определяющие его реакции. Он употребляет эти стимулы в качестве средств овладения процессами собственного поведения. Метод исследования высших психологических функций руководствуется принципом проявления великого в самом малом. В данном контексте помимо бросания жребия Л. Выготским анализированы явления завязывания узелка на память и счёт на пальцах.

Л. Выготский указывал на различный генезис развития мышления и речи в филогенезе. По его мнению, отношения между ними не являются постоянной величиной. В филогенезе

обнаруживается доречевая фаза интеллекта, а также доинтеллектуальная фаза развития самой речи. В процессе генетического развития мышление и речь пересекаются. После этого мышление человека становится речевым, а его речь становится интеллектуальной. Внутренняя речь развивается путём накопления длительных функциональных и структурных изменений. Она ответвляется от внешней речи ребёнка вместе с дифференцированием социальной и эгоцентрической функции речи. Речевые функции, усваиваемые ребёнком, становятся основными функциями его мышления.

Л. Выготским подробно рассмотрена проблема соотношения роли социализации и обучения в развитии высших психологических функций ребёнка. Он сформулировал принцип, согласно которому сохранность и своевременное созревание структур мозга есть необходимое, но недостаточное условие развития высших психологических функций. Источником для этого развития является изменяющаяся социальная среда. Для её описания Л. Выготским введён термин социальная ситуация развития. Она определяется как специфическое для данного возраста неповторимое отношение между ребёнком и окружающей его социальной действительностью.

В процессе взаимодействия индивидов, общения происходит полагание значений и смыслов элементов действительности. Процессы обучения и воспитания являются социальной активностью личности. Социальные нормы, значения элементов социальной действительности не постигаются в пассивном восприятии. Они конструируются в процессе социальной интеракции. Социальные факторы конституируются в ситуации и природе их взаимоотношений.

Акцентируется роль социального конструктивизма в образовании социальных конструкций в процессе индивидуально-личностного обучения, сопутствующего межличностному взаимодействию.

Социальный конструктивизм адаптирован к психологии, образованию, педагогике и применяется в теориях обучения. Он является одной из основных теорий детского развития.

Интеллектуальные системы предполагают функционирование в режиме обратной связи на основе постоянного контакта с информацией и алгоритмами принятия решений, формирующими спектр устойчивой деятельности технической инфраструктуры и коммуникаций.

Сторонники Л. Выготского настаивают на том, что объяснение должно строиться с опорой на непосредственное взаимодействие субъекта с социокультурной средой, которая является неотъемлемой частью когнитивной системы. Эти идеи нашли развитие в современном когнитивном дизайне. Л. Малафурис ссылается на работы Л. Выготского при рассмотрении нейроархеологии. Ему принадлежит новая постановка проблемы опосредствования, основанная на трактовке мозга как биоартефакта, создающего культуру и формируемого ею. Психологические механизмы поведения исторического человека воплотились в материальной культуре. Отсюда тезис М. Коула о том, что в когнитивных исследованиях должна выйти на передний план культурная антропология [3].

Представители культурной нейронауки основываются на идее коэволюции генов и культуры [4]. Теория материального вовлечения задействует понятийный аппарат энактивизма Дж. Гибсона. Подразумевается знаковая структура первичная по отношению к речевому аппарату. Это когнитивная проекция субъекта во внешний мир, при непосредственном участии которого он решает познавательные и коммуникативные задачи. Материальная сигнификация оказывает формирующее влияние на мозг.

Энактивизм как философское и психологическое направление питается радикальным конструктивизмом и теорией аутопоэзиса У. Матураны и Ф. Варелы. Они поставили знак тождества между познанием и действием. Любой двигательный акт в отношении материального объекта выполняет предсказывающую функцию для последующего акта в отношении этого объекта.

Д. Ойзерман именует свой подход теорией культуры как познания, укоренённого в среде (*Culture as situated cognition, CSC*). Культура в этой теории предстаёт как инструмент решения

универсальных человеческих проблем, определённый склад ума, или «ментальность» («*mindset*») и как набор специфических культурных практик, характерных для определённого общества в определённый момент времени и в определённом месте. [6, с. 9].

Экспериментальные данные показывают, что и индивидуалистские, и коллективистские особенности познания потенциально доступны представителю любой культуры и могут быть вызваны к жизни с помощью специальных процедур преднастройки [7]. Но в разных культурах эволюционные задачи сохранения группы и индивида решаются по-разному. Любая ситуация и любая среда формируют определённые ожидания (предсказания) относительно того, как должны дальше развиваться события. Если они развиваются иначе, испытываемые человеком культурные затруднения ведут к формированию устойчивых установок в поведении.

Культура сама осуществляет отбор сообразных ей форм поведения и познания, задействуя метакогнитивный механизм регуляции на основе обратной связи, позволяющий в дальнейшем выбрать движение по пути наименьшего сопротивления. Ведущую роль в индивидуальном социокультурном развитии играет метакогнитивный опыт относительно того, как те или иные установки и способы поведения легче и эффективнее реализуются в культуре. Изначально представителю любой культуры присущ полный, избыточный набор особенностей познания.

Э. Кларк развивает конструктивистский принцип предсказывающего кодирования. Этот принцип позволяет приблизиться к объяснению неразрывной связи между восприятием и действием [2, с. 14]. Исследования Р. Милликан посвящены изучению объективных оснований познания, условиям истинного знания и проблеме репрезентации. Рассматривая данные вопросы. Она включает изучение интенциональности и проблемы референции различных знаковых систем в эволюционный (исторический) и практический контекст их функционирования.

В качестве условия достоверности знания (интенциональности, репрезентации) рассматривается их практическая функциональность, позволяющая решать стоящие

перед живым организмом или научным сообществом задачи. Свойство истинности или ложности принадлежит не рассматриваемой познавательной или языковой репрезентации, а эффективности или соответствию тем функциям, которые они выполняют [5].

Язык как культурный феномен, как не когнитивная компетенция, подчиняется не столько формальным правилам, сколько удобству и эффективности общения и координации действий. Стабильность в языке достигается не благодаря универсальной грамматике, а благодаря социальным конвенциям. Вследствие этого сложившиеся элементы языка приобретают новые значения или функции в разных контекстах. Различие между семантикой и прагматикой, семантическим и прагматическим значениями высказываний является подвижным и неподдающимся чёткому определению или набору лингвистических правил.

Знание, включая самые основополагающие представления о социальной реальности, образующие так называемый здравый смысл, происходит и поддерживается за счёт социальных интеракций. В социальном взаимодействии люди исходят из предпосылки о схожести восприятий реальности и здравого смысла. Их общие представления и понимание реальности повседневной жизни воспроизводятся и закрепляются. Человеческие типологии и системы ценностей, социальные образования воспринимаются людьми как объективная реальность.

Таким образом, философия диалога через творчество Ф. М. Достоевского стала одним из актуальных направлений современных междисциплинарных исследований.

Библиография:

1. *Bakhtin M. M. Dialogic Origin and Dialogic Pedagogy of Grammar: Stylistics in Teaching Russian Language in Secondary School // Journal of Russian and East European Psychology. 2004. № 42(6). P. 12-49.*

2. *Clark A.* Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science // Behavioral and Brain Sciences. 2013. № 36(3). P. 181–204.
3. *Cole M.* Culture and cognitive science. Outlines // Critical Social Studies. 2003. № 5(3). P. 3–15.
4. *Kitayama S., Huff S.* Cultural neuroscience: Connecting culture, brain, and genes. Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences. New York, 2015. P.1–16.
5. *Millikan R. G.* Language: A Biological Model. Oxford, 2005. P. 25-53.
6. *Oyserman D.* Culture as Situated Cognition. Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences. In: *Scott R., Kosslyn S.* (Eds.). Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences. New York, 2015. P.1–20.
7. *Oyserman D., Lee S. W. S.* A situated cognition perspective on culture: Effects of priming cultural syndromes on cognition and motivation. In: *Sorrentino R., Yamaguchi S.* (Eds.). Handbook of Motivation and Cognition across Cultures. San Diego, 2008. P.237–265.
8. *Vasilyuk F.* Levels of Construction of Experience and the Methods of Psychological Science // Journal of Russian and East European Psychology. 1990. Vol. 28, № 5. P. 69-87.

УДК 821.161.1

Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ В КОНТЕКСТЕ СПОРОВ О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Т. Е. Лямина

Смоленский государственный медицинский университет

В статье представлен анализ Н. К. Михайловским творчества Ф. М. Достоевского с помощью теории борьбы за индивидуальность и теории подражания. Полемизируя с Ф. М. Достоевским, идеолог народничества предлагает оригинальную трактовку духовного кризиса русской интеллигенции, проблемы интеллигенции и народа.

Ключевые слова: русская интеллигенция, Россия, народничество, народолюбие, теория подражания, борьба за индивидуальность, общественный идеал.

**N. K. Mikhailovsky about F. M. Dostoevsky in the Context of Disputes about the
Russian Intelligentsia of the Second Half XIX – Early XX Centuries**

T. E. Liamina

Smolensk State Medical University

The article present N. K. Mikhailovsky's analysis of F. M. Dostoevsky with the help of the theory of struggle for individuality and the theory of imitation. The ideologue of populism offers an original interpretation of the spiritual crisis of Russian intelligentsia, the problem of the intelligentsia and the people.

Key words: Russian intelligentsia, Russia, populism, Narodolyubie (nation loving), theory of imitation, struggle for individuality, social ideal.

В 1873 году в статье «О „Бесах“ Достоевского» Н. К. Михайловский писал, что положенное в основу романа Нечаевское дело представляет собой третьестепенный досадный эпизод в картине современной жизни. Религиозно-мистические идеи, которые развивают герои романа Ставрогин, Верховенский, Шатов, Кириллов, не типичны и совершенно не интересуют передовую молодёжь 60-70-х годов XIX в. Вместе с тем, идеолога народничества нельзя считать «безмятежным рационалистом», не видевшим никаких проблем русской революционной интеллигенции, которых хорошо видели Ф. М. Достоевский и авторы сборника «Вехи». Социально-психологические процессы русского общества Н. К. Михайловский анализирует сквозь

призму своей собственной философско-социологической концепции.

Критикуя органическую теорию Г. Спенсера и социал-дарвинизм, мыслитель выдвигает концепцию «*борьбы за индивидуальность*». Индивидуальность - любое целое, характеризующееся централизованным строением и специализацией функций. Общественная жизнь представляет собой борьбу различных типов индивидуальностей. Для личности борьба за индивидуальность предполагает стремление к всестороннему и гармоничному развитию, раскрытию своего творческого потенциала.

Развитие общества «по органическому типу» дезорганизует личность, превращает её в «палец от ноги» общественного организма, способствует социальным конфликтам, эксплуатации, понижению нравственного уровня, формированию общественных движений на основе массового бессознательного подражания. Идеалом Н. К. Михайловского было общество, в котором на основе физиологического и технического разделения труда и при уменьшении общественного будут созданы условия для всестороннего и гармоничного развития личности в сочетании с высоким уровнем социальной солидарности.

Важное место в системе взглядов идеолога народничества занимает теория подражания, которая не сводится к знаменитым статьям 80-х годов XIX в. о «героях и толпе», а пронизывает все творчество мыслителя. Наряду с бессознательным подражанием, которое лежит в основе массовых движений, социолог выделяет и сознательное подражание, имеющее большое общественное значение. Сознательное подражание занимает важное место в структуре «субъективного метода», играет большую роль в процессах научного и художественного творчества. Сама способность к «*многостороннему сочувственному опыту*» важный показатель развития личности.

По мнению Н. К. Михайловского, в период крутой ломки общественных отношений, начавшейся с 60-х годов XIX в., ярко проявляется внутренняя дезорганизация личности. Новые передовые идеалы проникают в сознание людей и вступают в противоречие с идеологией и привычками крепостнической

эпохи, «свиным элементом» (выражение Г. И. Успенского). Внутренняя дезорганизация личности проявляется как в противоречивом объединении в сознании и поведении человека диаметрально противоположных идей, понятий, поступков, так и в «гамлетизме», неспособности действовать в соответствии с принятыми идеалами.

Важное место в творчестве идеолога народничества занимает анализ «драмы чести» и «драмы совести». По его мнению, «честь» поддерживает у гармоничной личности способность защищать свою значимость и достоинство; «совесть» помогает осознать зависимость человека от общества, его долг и обязанности. «Больная совесть», проблема «кающихся дворян», может привести к принижению собственной личности, «больная честь», драма разночинцев к пренебрежению интересами других людей.

Слабость личности, по мнению Н. К. Михайловского, лежит в основе распространения массового бессознательного подражания в революционном движении, идолопоклонства интеллигенции перед народом, увеличения числа самоубийств. Социолог обращает внимание на тип идейно неустойчивого молодого человека («гамлетизированные поросята»), который легко воспринимает передовые идеи, но при первой же трудности так же естественно переходит к противоположным взглядам.

О подобном типе дезорганизации личности известный критик А. С. Глинка (Волжский) иронически замечает:

«“Уведи меня в стан погибающих” вопиет герой поэмы Некрасова „Рыцарь на час“. И в самом деле: лучше увести его туда, а не то, оставьте-ка его с самим собой, так ведь он от какого-нибудь незначительного толчка того и гляди шмыгнёт в стан “обагряющих руки в крови” [1, с. 126].

Дезорганизованная, внутренне слабая личность стремится, по Н. К. Михайловскому, найти основу для своих поступков в некоей «высшей силе», будь то «народ» как у части революционеров-семидесятников, «железные законы» исторического процесса как у русских марксистов или высшие мистические сущности как у некоторых представителей «нового религиозного сознания».

Для преодоления этих проблем интеллигенции необходимо выработать высокий общественный идеал «единой правды»,

способный гармонизировать личность, привести к единству интеллект, чувства и волю. Мыслитель признавал историческую неизбежность дезорганизации личности. С другой стороны, являясь противником «перспективного оптимизма» и «любви к дальнему», он не мог оправдать душевный разлад и понижение нравственного уровня в настоящем будущей гармонией. Это проявилось в его двойственном отношении к аскетизму и террористической борьбе в революционном движении.

Свою философско-социологическую теорию Н. К. Михайловский сознательно применяет и при анализе творчества Ф. М. Достоевского как писателя и мыслителя. Несмотря на различие философских и общественно-политических взглядов, Ф. М. Достоевский для него прежде всего выдающийся художник, который лучше всех современных писателей способен изобразить внутреннюю душевную драму человека. Н. К. Михайловский восклицает:

«Не быть его читателем нельзя: можно пропускать десятки, сотни скучных, растянутых и натянутых страниц, но все-таки иные моменты романа дают столько и такого наслаждения (почти всегда мучительного), сколько и какого ни в каком другом месте не найдёшь» [3, с. 423].

Характеризуя талант Ф. М. Достоевского как «жестокий», Н. К. Михайловский утверждал, что писатель глубоко проанализировал «сочетание властного мучительства, самомучительства и религиозных волнений» [6, с. 271], уделял большое внимание иррациональной природе человека, изображению психологического садизма и мазохизма, амбивалентным чувствам. Все это переживания современной дезорганизованной личности, «пальца от ноги» общественного организма, к которым Ф. М. Достоевский оказался особенно чувствителен. Выход из «подполья» человеческой души писатель видит в проповеди христианской морали. Как «герой» он ведёт «толпу» своих читателей от греха и страдания к нравственному совершенствованию.

Вместе с тем, идеолог народничества обращает внимание на то, что Ф. М. Достоевский приходит к апофеозу страдания, неоправданно противопоставляя личное совершенствование на

основе христианской морали и необходимость общественных реформ, которые могли бы улучшить жизнь людей и сократить количество «униженных и оскорблённых».

Идеал Ф. М. Достоевского Сонечка Мармеладова: предельно униженная она продолжает смиряться. По мнению писателя, это соответствует христианской морали и глубинным идеалам русского народа. Н. К. Михайловский писал:

«Таким образом, все влекло Достоевского к апофеозу страдания: и уважение к общественному порядку и жажда личной проповеди, и специальная жестокость таланта» [3, с. 427].

Интересно, что социолог находит черты внутренней дезорганизации не только в героях Ф. М. Достоевского, но и в личности самого писателя. Очень часто Ф. М. Достоевский теряет чувство меры и подвергает своих героев бессмысленным страданиям, которые не раскрывают никаких идей, не имеют нравственного смысла и не нужны для развития произведения. Жестокость таланта превращается из художественного средства в самоцель и приводит к «бесцельной игре на нервах читателей».

Н. К. Михайловский обращает внимание на то, что Ф. М. Достоевский, критикуя либеральную и социалистическую интеллигенцию, сам выступает как интеллигент. Только интеллигент, идолопоклонствующий перед народом, может видеть спасение в некритическом усвоении «народной правды».

В мировоззрении народа можно найти самые разнородные идеи, как положительные, так и отрицательные.

«Если бы вы не играли словом «Бог» и ближе познакомились с позоримым вами социализмом, вы убедились бы, что он совпадает с некоторыми по крайней мере элементами народной русской правды» [5, с. 872], – обращается идеолог народничества к Ф. М. Достоевскому.

Известно, что народники видели в крестьянской общине высший тип общества, зачаток социализма, находящийся на низкой степени развития.

Вместе с тем, формирование общественного идеала обязанность интеллигенции, её «долг перед народом». Опираясь на свои знания и высокий уровень культуры, полученные за счёт

народа, интеллигенция должна развить лучшие стороны «народной правды», поднимая их до общечеловеческого уровня. В этом вопросе критика Ф. М. Достоевского напоминает полемику Н. К. Михайловского с правым народничеством, публицистами «Недели», наиболее близкими к почвенничеству.

Идеолог народничества считал необходимым разделять «интересы» и «мнения» народа.

«У меня на столе стоит бюст Белинского, который мне очень дорог, вот шкаф с книгами, за которыми я провёл много ночей. Если в мою комнату вломится русская жизнь со всеми её бытовыми особенностями и разобьёт бюст Белинского и сожжёт мои книги, я не покорюсь и людям деревни»,

писал он в «Записках профана» [4, с. 693].

В. А. Твардовская утверждала, что роман «Преступление и наказание» направлен против учения Н. К. Михайловского о «героях и толпе» [7, с. 83]. По её мнению, интерес мыслителя к механизму массовых движений связан с поисками путей воздействия на народ, который не принимал идеалы народнической интеллигенции.

Действительно, стремление поднять народ на восстание любой ценой было свойственно части революционеров семидесятников. Однако, Н. К. Михайловский крайне отрицательно относился и к попыткам подобного рода и к перспективам народной революции в России. Социолог указывал, что общественное движение, основанное на бессознательном подражании стихийно и неуправляемо. Достижения его непрочны, так как «толпа» может легко поменять своих «героев».

Мыслитель считал «Преступление и наказание» одним из лучших произведений Ф. М. Достоевского, «чёрной жемчужиной» русской литературы, содержание которого далеко на исчерпывается критикой революционной интеллигенции.

В статье о романе «Бесы» Н. К. Михайловский обращает внимание на то, что Ф. М. Достоевский, сосредоточив своё внимание на «ничтожной горсти безумцев и негодяев», просмотрел «беса национального богатства, беса, самого распространённого и менее всякого другого знающего границы добра и зла» [5, с. 872]. Именно

развитие капитализма по западноевропейскому образцу в наибольшей степени угрожает целостности «народной правды». Писатель признал справедливой и учёл эту критику идеолога народничества в романе «Подросток», который был напечатан в «Отечественных записках».

Н. К. Михайловский обращался к творчеству Ф. М. Достоевского на протяжении всей своей литературной деятельности, отмечая, что влияние писателя и интерес к его творчеству в русском обществе постоянно возрастает. В 1902 году он писал:

«<...> звезда Достоевского, по-видимому, вновь загорается и он может стать предметом такого же слепого увлечения, каким у нас в разное время были и есть Дарвин, Толстой, Маркс и Ницше» [6, с. 298]

На рубеже веков, в своих последних сочинениях, он неоднократно обращается к популярной теме «Достоевский и Ницше». Идеолог народничества обращает внимание на поразительное сходство проблем, волнующих обоих мыслителей. Но в главном Достоевский и Ницше антиподы. Если немецкий мыслитель поэтизирует и восхваляет жажду власти и жестокость, то Достоевский «посрамляет гордыню своих жестоких и сладострастных героев» [6, с. 307]. Единственный правильный путь для него - покаяние и нравственное возрождение в христианстве. Самого Н. К. Михайловского мало привлекает стремление Ф. Ницше оказаться «по ту сторону» христианской морали и прославление сверхчеловека, ведущее к кастовому обществу.

Библиография:

1. Глинка (Волжский) А. С. Два очерка об Успенском и Достоевском. СПб., 1902.
2. Михайловский Н. К. Жестокий талант // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений. СПб. Т. 5. 1908. С. 1-78.
3. Михайловский Н. К. Записки современника // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений. СПб. Т. 5. 1908. С. 391-704.

4. Михайловский Н. К. Записки профана // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений. СПб. Т. 3. 1909. С. 275-904.
5. Михайловский Н. К. Из литературных и журнальных заметок 1873 года // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений. СПб. Т. 1. 1906. С. 856-872.
6. Михайловский Н. К. Последние сочинения: в 2-х т. СПб. Т. 2. 1905.
7. Твардовская В. А. Достоевский в общественной жизни России (1861-1881). М., 1990.

УДК 821.161.1: 821.133.1

ТРАДИЦИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX- XXI ВЕКОВ

П. Ю. Лясков, С. М. Фомин

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Статья посвящена рецепции наследия Ф. М. Достоевского во французской литературе XX-XXI веков. Влияние русского классика исследуется на примере творчества известных писателей А. Жида, Алена-Фурнье и А. Макина, которых привлекает глубокий психологизм произведений Достоевского и его интерес к «темным» сторонам человеческой природы.

Ключевые слова: полифонический роман, психологический роман, добро и зло, нравственный императив, подпольный человек, литературная мистификация, Андре Жид, Ален-Фурнье, Андрей Макин.

The Tradition of F. M. Dostoevsky in French Literature in the XX-XXI Centuries

P. Yu. Lyaskov, S. M. Fomin

Nizhny Novgorod State Linguistics University

The article deals with the reception of F. M. Dostoevsky's heritage in French literature of XX-XXI century. The impact of the author's work is followed in the art work of such famous writers as A. Gide, Alein-Fournier and A. Makine, who were interested in the deep psychology of Dostoevsky's novels and his true affection to the dark sides of the human nature.

Key words: polyphonic novel, psychological novel, good and evil, moral imperative, literature mystification.

О роли Ф. М. Достоевского в мировой художественной культуре написано много. Уже М. М. Бахтин отмечал в семидесятые годы прошлого века:

«Роман Достоевского, является, может быть, самым влиятельным образцом на Западе. За Достоевским как художником следуют люди с различными идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработщает его художественная воля, открытый им полифонический принцип художественного мышления» [2, с. 462].

Франция в этом смысле исключением не является. О традиции Достоевского вспоминают всякий раз, когда речь заходит о классиках современной французской литературы, таких

как А. Жид, Ф. Мориак, Ален-Фурнье, Ж. Бернанос или А. Мальро. Французская литература XXI века эту линию успешно продолжает, и наиболее ярким её последователем сегодня является член Французской академии Андрей Макин.

О влиянии Достоевского на французскую литературу писали многие известные советские и российские учёные. Так, Ю. А. Милешиным была предпринята попытка представить общую панораму французской рецепции наследия автора «Братьев Карамазовых» первой половиной XX века. Он продолжил мысль М. М. Бахтина:

«Отношение к Достоевскому на Западе часто принимало форму культа со всеми сопутствующими явлениями – повышенным вниманием к личной жизни писателя, попытками объяснить многие мотивы творчества писателя его болезнью и разного рода комплексами, якобы присущими ему. Однако интерес к Достоевскому никогда не ограничивался подобными толкованиями. Влияние его шло гораздо глубже, отражаясь в произведениях писателей самых различных направлений» [8, с. 6].

Об это же пишет и З. И. Кирнозе – автор многочисленных исследований, посвящённых французской литературе XX столетия, в частности, творчества писателей-«католиков» Бернаноса, Грина и Мориака. В своём докладе на конференции в Сорбонне она обозначила причины такого пристального интереса французов к наследию русского классика. Их интересует не только «принцип полифонического мышления» Достоевского, но и его внимание к темным сторонам человеческой природы, которой, однако, не отказывается в возможности спасения души» [6, с. 193-194].

Одним словом, наследники традиции Достоевского во Франции ценили в авторе «Преступления и наказания» его проявленную нравственную позицию, сопряжённую с мыслью о том, что жизнь каждого человека является высшей ценностью. Они пытались примирить русскую душу, сопротивляющуюся любой формализации, и картезианские ясность и простоту. Об этом, в частности, писал Ф. Мориак:

«Нужно сообщить героям наших книг нелогичность, незаданность, сложность живых людей и все-таки продолжать выстраивать и

упорядочивать в соответствии с духом нашей нации, словом, оставаться писателями порядка и ясности» [11, с. 323].

Представляется, что поставленная Мориаком проблема неразрешима в принципе. Вместе с тем, такие попытки с большим успехом были реализованы в художественном творчестве не только самого Ф. Мориака, но и Ж. Бернаноса [9], Алена-Фурнье [4], А. Жида [1].

Как показывают исследования, почти все классики литературы XX века познакомились с творчеством русского писателя в юношеском возрасте, и встреча эта потрясла их до глубины души. Так, как вспоминает сам Мориак, будучи ещё ребёнком, он случайно купил «Подростка» Достоевского и испытал нравственное потрясение, подумав, что ему в руки попал запрещённый для публичного прочтения текст, который он тайком сжёг в камине.

Интересно и свидетельство известного французского литературного критика и писателя Ж. Бреннера, с детства увлечённого русским культурным миром, который писал, что автором «Преступления и наказания» в 20-30-е годы увлекалась вся парижская интеллигенция. Правда, в его случае, любовь к России возникла не только благодаря Достоевскому, но и книгам графини де Сегюр (Ростопчиной), и «русскому» роману А. Дюма «Мишель Строгофф» [3, с. 28].

Не меньшее впечатление тексты Достоевского произвели и на начинающего писателя Алена-Фурнье, свидетельством чему многочисленные упоминания об авторе «Идиота» в его переписке с Аленом Ривьером, ставшей важнейшим эстетическим документом исторического периода, который принято именовать «*La Belle Époque*». Ему импонирует мысль Достоевского об особой миссии России, призванной объединить мир на основе любви, добра и сострадания. Очевидно, что из «Подростка» Достоевского вырос его «Большой Мольн». Алена-Фурнье потрясает герой Достоевского, «колеблющийся без конца между добром и злом, борющийся все время то против зла, то против добра», который «*решил сделать зло и во зле поступает, как великий святой*» [13, с. 354].

Однако в наиболее проявленном виде эксплуатация опыта Достоевского представлена в творчестве А. Жида. Как справедливо замечает Ю. А. Милешин, «А. Жид – один из тех западноевропейских писателей, которые откровенно ориентировали своё творчество на автора „Братьев Карамазовых“» [8, с. 15]. Из всего обширного наследия русского гения его интересовал именно «подпольный человек» Достоевского. Но не только. В своих публичных лекциях о Достоевском А. Жид много размышлял о его особом психологизме, который, не забывая о социальном в романе, все же более ориентируется на частного человека, «занимающегося отношениями индивидуума к самому себе или к богу, которые здесь первенствуют над всеми прочими» [8, с. 366]. Влияние Достоевского ощутимо во всех «программных» текстах А. Жида, которому уже со времени написания «Имморалиста» (1902) был свойственен интерес к парадоксам человеческой психики.

О традиции Достоевского напоминает и его роман «Подземелья Ватикана» (1914), однако А. Жид идею преступления во имя некоей высшей цели доводит до пароксизма. Только внешне Раскольников и Лафкадио похожи друг на друга, потому что, по сути, они антагонисты. Преступление, совершенное Лафкадио и получившее авторское определение «*le geste gratuit*» («бесцельный акт»), прямо противоречит идее воздаяния и покаяния, столь близкой Достоевскому. Что до самого известного текста А. Жида «Фальшивомонетчики», то очевидно, что это попытка создать собственный роман по лекалам Достоевского. Правда, уже беглое знакомство с его книгой заставляет признать, что эксперимент переноса Достоевского на французскую почву потерпел провал.

Нашего современника А. Макина, как и А. Жида, интересует «тёмная» сторона человеческой природы, та часть нашей сущности, которую Достоевский воплотил в феномене так называемого «подпольного человека», то есть желание многих его персонажей, примеряющих на себя чужие маски, прожить чужую жизнь. По большому счету, все главные герои романов А. Макина в той или иной степени являются «подпольными» людьми. Они склонны к самоанализу и рефлексии, остро переживают социальную несправедливость и часто находятся за гранью общественной жизни.

Так, главный герой романа «Французское завещание» Алёша долгое время не может найти своё место в жизни. Как и оставшийся во Франции в 1988 году биографический автор, он, переехав на новую родину, живёт в брошенных домах, на парижском кладбище Пер-Лашез, в лесных шалашах. Попытка издать свои романы во Франции – отдельный сюжет его биографии. Он выдумывает историю с неким Альбером Лемонье, который, якобы, занимается переводами его романов на французский язык, хотя сам переводит свои первые книги на русский, как этого требует издатель. Однако, следует сказать, что подпольность главного героя романа «Французское завещание» в полной мере ещё не проявлена.

Более полное воплощение «подпольный человек» получает в романе «Земля и небо Жака Дорма», где герои, воспитанные в детском доме, пытаются «придумать» биографии родителям, которых не знали и не видели. Рассказчик (тоже по профессии писатель) примеривает маску другого человека, чтобы история трагической любви героев романа, повстречавшихся во время боев за Сталинград, была опубликована, несмотря на сопротивление цензоров. В итоге, желание «подпольного человека» скрыться под чужой личиной породит случай очередной литературной мистификации, и А. Макин напишет четыре романа под псевдонимом Габриеля Осмонда [12].

Хронологически публикация первого произведения Осмонда совпадает с выходом романа «Музыка одной жизни», в которой феномен «человека из подполья» получает своё идеальное воплощение. Роман повествует о непростой судьбе пианиста, которому в годы сталинских репрессий и начала второй мировой войны ради спасения своей жизни приходится менять имя. Романы Макина-Осмонда содержат много других маргинальных персонажей. Это, прежде всего, Теодор Годбарски, появляющийся в романах «Женщина, которая не боялась состариться», «20 000 женщин в жизни мужчины» и «За гранью», писатель Габриель из театральной пьесы «Мир глазами Габриеля» или молодой радикально настроенный писатель Линден в книге «За гранью».

Понятно, что список французских авторов, считающих себя наследниками Ф. М. Достоевского, неполон. Можно вспомнить, например, Марселя Пруста, *«опыт предшественников для которого*

При всем разнообразии подходов к опыту Достоевского и «эксплуатации» его наследия во Франции, есть нечто общее, что роднит импрессиониста Пруста, «около-сюрреалиста» Мальро (Жак Бреннер) или неоромантика Алена-Фурнье. Всех их, как справедливо замечает известный российский учёный, объединяет отношение к наследию Достоевского как «незамкнутой системе»:

Библиография:

2. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 470 с.

4. *Владимирова А. И.* Проблема художественного познания во французской литературе на рубеже двух веков (1890-1914). Л., 1976. 96 с.

6. Кирнозе З. И. Les motifs du péché et de la grâce dans les romans de Dostoïevski «l'Idiot» et de Mauriac «L'Agneau» // *Россия и Франция: диалог культур. Статьи разных лет: сборник научных трудов*. Н. Новгород, 2002. С. 193-201.

7. Мальро А. Голоса тишины. Воображаемый музей. Пер. с фр. Г. С. Беляевой. Предисл. З. И. Кирнозе. СПб., 2021. 494 с.
8. Милешин Ю. А. Достоевский и французские романисты первой половины XX века. Учебное пособие. Челябинск, 1984. 105 с.
9. Митропольская Е. А. Романы Жоржа Бернаноса. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. М., 1989. 15 с.
10. Михайлов А. Д. Поэтика Пруста. М., 2012. 504 с.
11. Мориак Ф. Не покоряться ночи...Художественная публицистика. Пер. с фр. М., 1986. 432 с.
12. Фомин С. М., Лясков П. Ю. Андрей Макин как «зеркало» современной французской культуры // Литература XX-XXI веков. Проблемы поэтики. Коллективная монография. М., 2020. С. 61-76.
13. Rivière J. et Alain-Fournier. Correspondance. 1995-1914. P., 1996. V. 2.

УДК 821.161.1

ДОСТОЕВСКИЙ КАК ЧАСТЬ МИФА О РОССИИ: ОБРАЗ ПИСАТЕЛЯ В «ГРАНЕВСКОМ» ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХИ *DP*

Ю. Е. Павельева

ГБУК г. Москвы «Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына»

В статье рассматриваются особенности представления образа Достоевского на страницах журнала русского зарубежья «Грани» эпохи «второй волны» эмиграции. В ходе анализа журнальных публикаций формируется вывод о вхождении образа великого писателя в эмигрантский культурный миф об утраченной России.

Ключевые слова: «Грани», «вторая волна» эмиграции, поколение *DP*, образ Достоевского, миф о России.

**Dostoevsky as Part of the Myth of Russia: the Image of the Writer
in the Magazine *Grani* of the *DP* Era**

Yu. E. Pavelieva

House of Russian Abroad named after Alexander Solzhenitsyn

The article examines the features of the representation of the image of Dostoevsky on the pages of the journal of Russian emigration *Grani* of the era of the «second wave» of emigration. The image of the great writer is part of the cultural myth of the emigration about the lost Russia.

Keywords: *Grani*, «second wave» of emigration, generation *DP*, the image of Dostoevsky, the myth of Russia.

Журнал «Грани» – заметное явление в периодике русского зарубежья. Журнал возник в эпоху «второй волны» эмиграции, которая иначе называлась поколением *DP*. Как заметил А. Генис:

«<...> две первые волны российской эмиграции явились следствиями Революции и Второй мировой войны, двух исторических катаклизмов, чётко зафиксированных во времени» [2, с. 205].

Характеризуя эмиграцию «второй волны» или поколение *DP*, В. А. Синкевич, поэтесса, литературный критик, главный редактор знаменитых альманахов «Перекрёстки» (1977-1982 гг.) – «Встречи» (1983-2007 гг.), сотрудница многих эмигрантских изданий: «Новое русское слово», «Новый журнал», «Континент», «Грани» и др.,

наконец, человек, которому пришлось испытать судьбу «остарбайтера», отмечала следующее:

«Вторая, или, как называют её, послевоенная, эмиграция, началась в 1942 году в гитлеровской Германии, точнее – в её лагерях для русских военнопленных и в лагерях остовских и беженских. А после конца войны, в основном в побеждённой Германии, возникла неожиданная, странная и непонятная проблема, названная англоязычными победителями DP (ди-пи) (Displaced Persons), то есть перемещёнными лицами, которых, тоже неожиданно, оказалось множество. Вот из этого множества “лиц” возникла затем вторая волна русской эмиграции» [15].

В полемически-заострённом отклике М. Адамович – рецензии на двухтомное издание «Критики русского зарубежья» – дана характеристика «второй волны» эмиграции в ответ на часто звучащий упрёк:

«Да, вторая эмиграция “не удалась как поколение” – но только в том смысле, что была представлена несколькими поколениями, и таким единым “непоколением” подростков, пленных и беженцев от советской власти прошла через страшные испытания Второй мировой, через голод и неустроенность первых изгойских лет, и сохранила в себе чувство принадлежности к русской культуре» [11].

В Доме русского зарубежья имени Александра Солженицына осенью 2020 г. была организована фотодокументальная выставка «Свободное слово „Посева“». В информационной заметке, размещённой на сайте Дома, о самом издательстве сказано, что оно «прошло долгий путь из зарубежья в Москву, послужив культурным мостом, соединившим не только все волны рассеяния, но и, минуя железный занавес, две России – зарубежную и советскую. Именно «Посев» первым среди эмигрантских издательств оценил значение самиздата и стал первопроходцем тамиздата». Выделяя историю двух «детей» «Посева»: одноименного журнала «Посев» и журнала «Грани» – организаторы выставки о последнем заметили, что журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли был одним «из самых известных и популярных периодических изданий русского зарубежья» [14].

В «Антологии Самиздата» о журнале сказано: «Официально “Грани” никогда не были органом НТС», но как справедливо говорилось в одном из писем, напечатанных журналом, «как в общественном сознании, так и практически “Грани” неизбежно останутся журналом НТС. Делать “Грани” возможно только совместно с НТС и в опоре на него» [13].

У медали есть и обратная сторона: так, М. Адамович, представляя характеристику ряда литературных журналов русского зарубежья, исключает из этого списка изданий «Грани» именно по причине их политизированности: «не будем трогать партийных “Граней”» [11]. Однако несмотря ни на какую политизированность, «Грани», в соответствии с задумкой издания как «толстого литературного журнала», выполняли функции именно литературного журнала и воспринимались читателями как литературный журнал.

Т. Жилкина, принявшая в конце XX в. от издательства «Посев» эстафету выпуска журнала, дала «Граням» такую характеристику:

«Рождённый в условиях совершенно особого мира – в беженских бараках Менхегофа в послевоенной Германии сорок шестого года, он стал первым, в котором слились литературные потоки эмиграции старой и новой, а пятнадцать лет спустя, – первым, который, проникнув в Россию через “железный занавес”, стал получать оттуда неподцензурные рукописи и печатать их» [12].

Неизменно оставаясь литературным журналом, «Грани» значительное внимание уделяли разнообразным проблемам истории русской литературы. В журнале публикуются различные материалы: и обзорные статьи, и статьи, в которых анализируется творчество отдельных писателей и поэтов. Безусловное лидерство принадлежит статьям, посвящённым писателям и поэтам ушедшей и современной России: примерно четверть всех материалов относится к поэтам «серебряного века», а кроме того «фаворитами» внимания критики русской эмиграции эпохи DP можно назвать таких писателей, как Ф. М. Достоевский и А. И. Солженицын, А. П. Чехов и Б. Л. Пастернак (перечисление писательских имён дано в порядке убывания количества «граневских» публикаций). Едва ли не символичным можно

считать появление публикаций, связанных с Достоевским, уже в самых первых номерах журнала, издававшихся в лагерях для беженцев.

В Доме русского зарубежья собрана богатейшая коллекция документов, открывающая перед исследователями мир русской эмиграции. Определяющими моментами для создания этого собрания стали два призыва А. И. Солженицына, одного из основателей Дома, к людям, познавшим судьбу изгнанника: «Обращение к русским эмигрантам, старшим революции» [9, с. 315-317] и «Всероссийская мемуарная библиотека. Обращение к российским эмигрантам» [9, с. 471-473]. Разбирая эмигрантские архивы особого рода: альбомы с вырезками из прессы – И. С. Адрианова отметила невероятную популярность Достоевского и задумалась о причине таковой. Утверждая, что *«русская эмиграция первой и второй волны создала особую, существовавшую по своим законам культурную реальность»*, исследовательница приходит к однозначному выводу:

«Для эмигрантов, желавших сохранить связь с русской классической литературой, великие писатели, и прежде всего Достоевский, становились частью мифа об утраченной России» [1, с. 225].

Чтобы наглядно убедиться, что Достоевский был безусловным «фаворитом» «Граней», достаточно обратиться к знаменитому, 100-му номеру этого журнала за 1977 г., где собрано по различным группам содержание всех предыдущих журнальных номеров. Только из представленного перечня можно увидеть, что на страницах «Граней» имя писателя появлялось в таких разделах, как «Проза», «Литературная критика», «Философия и богословие», «Библиография». В библиографическом разделе в разные годы будут представлены материалы о таких изданиях, как знаменитые книги:

– Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953 (№ 19 за 1953 г., автор заметки – В. Арсеньев);

– Ермилов В. Ф. М. Достоевский. Москва, 1956. (№ 33 за 1957 г., проф. Н. Лосский);

– Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант (№ 59 за 1965 г., Д. Ушинин);

– Шестов Л. Достоевский и Нитше. Философия трагедии. (СПб., 1903.) 4-е изд. Париж, 1971. (№ 84 за 1972 г., Д. Руднев).

На страницах журнала публиковались такие известные литературоведы, посвятившие многие годы изучению творчества писателя, как, например, Г. А. Мейер. Его серьёзные исследования остались не только в истории журналистики русского зарубежья, но и в истории науки о литературе.

Отдельно отметим журнальные публикации, ставшие впоследствии самостоятельными изданиями: материалы С. Левицкого, уже упомянутого Г. Мейера или, например, Л. Ржевского (одного из главных редакторов журнала, возглавлявшего «Грани» в 1952–1955 гг.) после выхода журнальных вариантов появлялись в виде монографий или частей сборников статей того или иного автора.

Наконец, следует отметить, что имя писателя появлялось не только в материалах, посвящённых его жизни и творчеству, но и в статьях, обращённых к анализу других представителей русской литературы. Чаще всего имя Достоевского можно увидеть рядом с именем Льва Толстого. Наиболее востребованным было сопоставление двух столпов русской литературы для их противопоставления. Но были и такие авторы, которым важнее было найти объединяющее начало. Так, С. де Мадарьяга в статье, повторяющей его доклад на Венецианском конгрессе 1960 г., посвящённом памяти Л. Н. Толстого, рассуждая о «глубине» человека, пишет:

«Все люди глубоки, хотя они и не опускаются так глубоко, как могли бы, в свои внутренние глубины. Толстой, как и Достоевский, вероятно, чувствовал, что западные люди жили недостаточно глубоко, не так глубоко, как они могли бы жить, если бы того захотели» [5, с. 166].

Надо сказать, что утверждение мифообраза Достоевского не является открытием поколения DP. Уже «первая волна» русской эмиграции активно апеллировала к имени писателя. И, как

справедливо заметил В. М. Дмитриев в статье «“Достоевский” Андре Жида в русском зарубежье»:

«<...> в эмигрантской России Достоевский – назначенный союзник самых разных философских, религиозных и политических концепций» [3, с. 94].

Представляя краткий, но весьма показательный обзор наиболее востребованных русской эмиграцией «первой волны» черт мифообраза Достоевского, исследователь подчеркнул:

«Именно в эмиграции цементируются основные мотивы „мифа” о <...> писателе Достоевском» [3, с. 94].

Культурный миф получит своё развитие и в эпоху «второй волны» русской эмиграции, а связующим звеном развития образа писателя в сознании представителей двух разных периодов русского зарубежья становится ощущение бесприютности. Обращаясь к рассуждениям Г. Адамовича о книге А. Жида «Достоевский», В. М. Дмитриев делает важное замечание:

*«Адамович, как и многие русские эмигранты, воспринимал Достоевского неотрывно от катастрофических событий XX века <...>. В одном фрагменте он использует для характеристики Достоевского слово *déraciné*, буквально „обескоренённый” <...> в 1930-е годы уже применявшееся эмигрантами для характеристики своего принципиально нового положения на границе, „на вечном сквозняке”» [3, с. 101].*

И если часто творческая эмиграция «первой волны» отказывала в преемственности эмиграции «второй волны», то в трагическом осознании «вечного сквозняка» поколению DP отказать было невозможно.

Первый вывод, который легко можно сделать, лишь взглянув на время и количество «граневских» публикаций, так или иначе связанных с именем Достоевского, – это востребованность обращения к писателю в годы особенной нестабильности и неопределённости поколения DP. И, действительно, уже в журнальных номерах, изданных в беженском лагере Менхегофа, появляются статья Н. Витова «Гуманизм Фёдора Достоевского» (в самом первом номере) и осмысление С. Левицким романа «Идиот»: «Трагедия отвлечённого добра» (третий номер).

Ученик Н. О. Лосского, философ, публицист и литературовед С. А. Левицкий стал автором предисловия к книге своего университетского руководителя «Достоевский и его христианское миропонимание». Знаменитый труд Н. О. Лосского охарактеризован им как *«одна из лучших книг, когда-либо написанная на эту вечно актуальную тему»* [4, VI]. Надо сказать, что это издание не было обойдено вниманием «Граней»: в 19-м номере (1953 г.) библиографический анализ книги Н. О. Лосского был оперативно сделан активным сотрудником журнала – В. Арсеньевым.

Один из главных идеологов солидаризма, С. А. Левицкий к теме «Достоевский» обратится не раз и после того, как будут ликвидированы лагеря *DP*, а издательство «Посев», выпускавшее журнал, обоснуется во Франкфурте-на-Майне, книжной столице Европы. В 14-м номере (1952 г.) появится статья С. Левицкого «Достоевский и кризис гуманизма», а его размышления о посмертной судьбе Достоевского в СССР, озаглавленные «Об „амнистии“ Достоевского», займут достойное место в журнале, вся первая часть которого будет посвящена памяти великого писателя (№ 29 за 1956 г.).

Мемориальный 29-й номер журнала «Грани» представил тему Достоевского в специальном разделе. Открыли это раздел произведения писателя, многие из которых давно воспринимались символами культурного мифа: здесь можно увидеть первую часть «Записок из подполья», а также «Сон смешного человека». Речь, произнесённая 8 июня в заседании Общества Любителей Российской Словесности и опубликованная её автором в «Дневнике писателя за 1880 г.», обозначена в «Гранях» как «Пушкин. Очерк». После произведений писателя, в соответствии с классической традицией, в журнале представлен материал профессора Л. М. Гофмана «Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского» с подзаголовком «Основные жизненные вехи», призванный ликвидировать лакуны и искоренить устоявшиеся несообразности (как, например, утверждения о жестокости отца или нищенском детстве писателя). Затем в разделе даётся публикация Б. Тиха, отчасти созвучная предшествующей в желании ликвидировать некоторые недоумения. Автор «Холодной войны с тенью писателя» задаётся вопросом *«Где нужно искать источник той двойственности, которая неизменно проявляется в*

отношении большевиков к Достоевскому?» [10, с. 86] и размышляет о мировоззрении и политических пристрастиях писателя. Завершает раздел, посвящённый Достоевскому, статья С. Левицкого, упомянутая ранее.

На девять журнальных номеров в разделе «Литературная критика» развернулся материал Г. Мейера «Опыт медленного чтения (О „Преступлении и наказании“ Ф. М. Достоевского)»: в 44-м номере за 1959 г. представлено эссе «Топор Раскольников», в 45-м и 46-м номерах за 1960 г. – «Дух глухой и немой», в том же году в №№ 47-49 – «Хождение по мукам», а в 50-м номере за 1961 г. и в 51-м номере за 1962 г. – «Свет в ночи», наконец, после небольшого перерыва, в № 53 за 1963 г. появился финальный журнальный очерк «Сон и его воплощение».

Литературно-философский экскурс Л. Зандера «Зло и отрицание», посвящённый сопоставительному анализу Мефистофеля в «Фаусте» Гёте и черта в «Братьях Карамазовых» Достоевского, публиковался на страницах двух номеров: 47-м и 48-м – в 1960 г. в разделе «Философия. Публицистика».

150-летию со дня рождения Достоевского посвящены две работы, опубликованные в «Гранях» в 1971 г.: Р. Редлиха «Неоконченный Достоевский» (№ 81) и Л. Ржевского «Три темы по Достоевскому» (№ 82).

Статья Р. Редлиха начинается заявлением о неприятии «авторитетно-покровительственного снисхождения» к Достоевскому, которую критик «Граней» увидел в публикациях на родине «всемирно признанного мирового гения». Этой оценке противопоставлена следующая:

«<...> в глазах образованных иностранцев Россия – и прежняя, и теперешняя, – прежде всего, страна Достоевского» [6, с. 111].

Но статья не исчерпывается заявленным пафосом. Для Р. Редлиха важно сосредоточиться на других вопросах. Рассматривая природу зла сквозь то, как оно представлено в творчестве Достоевского, будущий главный редактор «Граней» (Р. Редлих вместе с Н. Рутычем возглавят журнал в 1982–1983 гг.) обращается к трагическим периодам истории утраченной родины:

«Верховенищина и смердяковищина, однако, пустяк по сравнению со сталинщиной. И Достоевский только предчувствовал путь, который Россия прошла не в воображении писателя, а в реальном историческом бытии. И если Ленин, Бухарин и Троцкий, может быть, и были одержимы ложной идеей, то Сталин, Ежов и Берия не идеями были одержимы. Сталинский фикционализм на службе активной несвободы, сталинская „самая демократическая в мире“ конституция на службе ежовского террора ведут дальше, чем тайное общество Петра Верховенского. А расправа с соратниками Ленина страшней, чем убийство Шатова» [6, с. 120].

Л. Ржевский свой труд озаглавил: «Три темы по Достоевскому» – и представил, соответственно, три части: «Мотив жалости в поэтике Достоевского», «Мистерия соблазна у Достоевского» (на основе анализа романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы») и «Язык романа „Бесы“ и образ автора». Обращаясь к огромному количеству исследований о Достоевском, Л. Ржевский пишет о том, что *«различные грани творческого гения вряд ли и посейчас рассказаны до конца» [7, с. 127].* На себя ведущий сотрудник «Граней» берет реабилитацию жалости, возвращение к истокам христианского человеколюбия, так характерного для Достоевского:

«Для Достоевского же жалость <...> была „может быть, единственным законом человеческого бытия“, непременным и первым соседом любви, основой христианского гуманизма» [7, с. 129].

Во второй части Л. Ржевский ставит знак равенства между «мистерией соблазна» и «мистерией беса» [7, с. 144]. Завершая эту часть анализом «Братьев Карамазовых», автор статьи говорит о том, что

«Мистерия этого романа – это хождение по мукам богоборческих поисков и колебаний одной большой человеческой души. Причём не души „вообще“, но души русской – той, которую почвенник Достоевский интересовал всю жизнь; не мог не интересоваться в силу философско-религиозной природы своего почвенничества» [7, с. 158].

Третья часть работы Л. Ржевского посвящена проблеме «словоотбора» – «<...> той семантико-стилистической и звуковой тональности слова, которую “поручает” этому слову автор» [7, с. 158]. Этот путь представляется автору «Граней» тем, который поможет открыть загадку поэтики Достоевского.

Подводя итоги беглому обзору «граневского» пространства, одухотворенного образом Достоевского, следует отметить у авторов эпохи *DP* особую востребованность идей гуманизма писателя. Через признание зла и соблазнов, особенно обострённых тем, что они нашли различные проекции реализации в истории родной страны, потерянной не по своей воле или оставленной сознательно, авторы «Граней» раз за разом возвращаются к утверждению человеколюбия, что, очевидно, соответствует программному заявлению редакции журнала. В материале, предваряющем 1-й номер «Граней», есть слова, которые можно назвать прямым откликом на Пушкинскую речь Достоевского:

«Тот, кто становится на путь Правды, помогает всему человечеству стать на тот же путь».

При этом, как указывает Е. Р. Романов, основатель журнала, важно «раскрыть и проявить светлые границы души» каждого человека как части «органического целого, человечества» [8].

Публикации на страницах «Граней» материалов, довольно часто обращённых к Достоевскому, может объясняться тем, что читателям журнала, как и читателям Достоевского, всегда было важно понять Россию, увидеть её будущее. Эмигранты были обременены и ещё одной идеей: им было важно не только сохранить память об утраченной родине, но представить в культурной среде зарубежья те её образы, которые заложены в основе российской ментальности. Очевидно, образ Достоевского, представляемый в пространстве журнала «Грани», отвечал поставленным целям в высокой степени.

Библиография:

1. Андрианова И. С. Альбом из Аргентины: Достоевский в коллекции А.И. Калугина // Неизвестный Достоевский. 2020. Т. 7. № 2. С. 219–242.

2. *Генис А.* Третья волна: примерка свободы // Звезда. 2010. № 5. С. 205–214.
3. *Дмитриев В. М.* «Достоевский» Андре Жида в русском зарубежье // Русская литература. 2020. № 3. С. 93–103.
4. *Левицкий С.* Предисловие // Лосский Н. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. С. I–VI.
5. *Мадьяга де С.* Завет Толстого / пер. с фр. К. Фотиева // Грани. 1960. № 47. С. 162–169.
6. *Редлих Р.* Неоконченный Достоевский // Грани. 1971. № 81. С. 111–121.
7. *Ржевский Л.* Три темы по Достоевскому // Грани. 1971. № 82. С. 127–172.
8. *Романов Е.* Манифест // Грани. 1946. № 1. Б.с. (форзац).
9. *Солженицын А.* Публицистика: в 3 т. Т. 2: Общественные заявления, письма, интервью. Ярославль, 1996. 624 с.
10. *Тих Б.* Холодной войны с тенью писателя (О Достоевском) // Грани. 1956. № 29. С. 86–100.
11. *Адамович М.* «Критика русского зарубежья, тт. 1–2; Встреча с эмиграцией. Из переписки Иванова-Разумника; Е. Скарлыгина. Неподцензурная культура 1960–1980 гг.» // Новый Журнал. 2003. № 233. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2003/233/kritika-russkogo-zarubezhya-tt-1-2-vstrecha-s-emigracziej-iz-perepiski-ivanova-razumnika-e-skarlygina-nepodcenzurnaya-kultura-1960-1980-gg.html> (Дата обращения: 11.10.2020).
12. *Жилкина Т.* Журнал с прекрасной и трагической судьбой // Кстати. 2013. [Электронный ресурс]. URL: <http://kstati.net/zhurnal-s-prekrasnoj-i-tragicheskoy-sudboj/> (Дата обращения: 31.05.2019).
13. *Поликовская Л.* Грани // Антология Самиздата. [Электронный ресурс]. URL: http://antology.igrunov.ru/after_75/periodicals/grani/ (Дата обращения: 21.03.2019).

14. «Свободное слово „Посева”» // Фотодокументальная выставка. Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына. [Электронный ресурс]. URL: https://www.domrz.ru/exhibition/fotodokumentalnaya_vystavka_s_vobodnoe_slovo_poseva/ (Дата обращения: 11.10.2020).

15. Синкевич В. Вторая волна русской эмиграции // Новый Журнал. 2012. № 267. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2012/267/vtoraya-volna-russkoj-emigraczii.html> (Дата обращения: 11.10.2020).

УДК 821.161.1

THE ESSENCE AND FORMATION OF DOSTOEVSKY'S POETICS

G. Pan
Belarusian State University

The meeting of religion and literature is the «highest reality». Dostoevsky can solve the mystery of God when he is suddenly inspired and complete his philosophical mission. Therefore, the passion of poetry is the passion of philosophy. Therefore, philosophy is also poetry, and it is its highest level.

Key words: Dostoyevsky, religion, poetics.

Сущность и становление поэтики Достоевского
Г. Пан
Белорусский государственный университет

Сплав религии и литературы есть «высшая реальность». Достоевский может разгадать тайну Бога, когда он завершит свою философскую миссию. Поэтому страсть поэзии есть страсть философии. Поэтому философия – это тоже поэзия, её высший уровень.

Ключевые слова: Достоевский, религия, поэтика.

We say that national culture endows Dostoevsky with a belief in nature, and reality forces him to face material reality with rational thinking. There is a huge spiritual gap between the two. This gap constitutes a vast space for his artistic creation, and also potentially restricts his poetic principles and his choice of art form and value standpoint. In other words, it is this contradiction that constitutes his overall aesthetic consciousness. Therefore, when we only pay attention to the realistic reflection of his artistic creation, if we ignore the meaning of the cultural dimension, we may find only contradictions and attribute everything to contradictions. For example, Friedlenjer believed that it is puzzling that some contradictory things in Dostoevsky's point of view can be combined, such as placing hope on the people on the one hand, and on the other hand. Do not understand the historical changes and developments in the people's situation and world outlook in the post-reform era. On the one hand, they are correctly and deeply aware of the historical role of the people in the present and future, and on the other hand they do not understand the development of the people. And the realistic way to fight. Similarly, if

you don't understand Dostoevsky's cultural concepts, you will also draw arbitrary conclusions about the diversity and dialogue of his art. For example, Yermilov believed that *«Dostoevsky from the point of view of aesthetics and poetics, the contradiction in creation is the contradiction between realism and anti-realism»* [3, p. 79].

In this regard, fully aware of the significance of Dostoevsky's cultural concept is very necessary to understand his poetics. In recent years, Chinese researchers have noticed this problem. Some commentators have pointed out that those who do not understand Dostoevsky's contradictions do not realize that *«Dostoevsky's way of seeing the world, is fundamentally a religious approach, and all his efforts as a great thinking artist»* are to use his works to make new and future interpretations of the ancient Christian doctrines. Art is certainly not right. Interpretation of doctrine, but as Hegel said, it has the mission of *«revealing reality in the form of perceptual artistic image»*, that is to say, *«reality»* is the object of artistic choice. And in this sense, it is said that it is the different understanding of *«reality»* that leads to the difference in art form. So, what is Dostoevsky's understanding of *«reality»*? We say that there are two experience spaces in Dostoevsky's mind, one of which belongs to.

The belief related to ideals belongs to the rationality related to reality. These two spaces are mutually repellent. However, Dostoevsky tried to unify the two. However, this cannot be done in the realm of consciousness. A little bit, but in the field of art, he can put different experiences and thoughts into it, so the overlapping part of the two constitutes a self-recognized *«spiritual real world»*. It is with the help of this spiritual reality that art expresses the highest reality [4, p. 587].

Dostoevsky's poetics is not based on the principle of reflecting real life, but at the same time he believes that his creation is *«the highest realism»*. He said:

«Compared with our realists and critics, I have a completely different understanding of facts and realism. My idealism (идеализм) is more realistic than theirs. My God! If you speak carefully when we talk about all of us, all Russians, in the past ten years of spiritual development, the realists still don't cry out: This is illusion! But this is the real realism that has been there! This is what Realism is more profound, and theirs is just a taste».

It can be seen that the «*experience in spiritual development*» referred to by Dostoyevsky is the real highest «*reality*». This reality is different from Liu Xie's «*extra-textual imperative*», Si Kongtu's «*image beyond the image*», and Kant's «*second nature*». It is the «*highest reality*» in the highest realism supported by beliefs and ideals. In other words, this is a kind of utopia like a religious «*cohesion*» as a whole. He has integrated his social ideals and understanding of reality into this «*highest reality*» [1, p. 122]. Therefore, in this carefully constructed utopia, his social, religious, and philosophical views are embodied in art form on the one hand, and transformed into the structural factors of art form on the other hand.

It is in this context that Dostoevsky formed his religious view. This religious view is based on the Orthodox Church, but incorporates his own special experience. In addition to accepting some major doctrines, it also Including the dialectical recognition of God, theological thinking (answer to self-doubt), the affirmation of the inner divinity of man, the utopian ideal of universal religion. These thoughts are among the restrictive factors that constitute its poetic principles. For example: first, theism and the principles of realism: Dostoevsky really experienced the suffering of reality, and at the same time he believed in Christ. He tried to use «*theism*» to resolve the contradiction between faith and reality, but the paradox of thought is left to artistic expression, and the creation reflects the characteristics of facing up to the suffering and facing the evil; second, the «*man in man*» and «*the inner divinity of man*»: Dostoevsky called it «*Discover the person in the person under the condition of completely adopting realism*», the meaning of this sentence has been divergent [2, p. 211]. In fact, Dostoevsky is affirming the principle of human divinity, so while focusing on evil, he also finds sacred qualities in many humble characters, and at the same time reveals the choice and abuse of freedom given by God. Third, «*Voices*» and «*Cohesion*» (соборность): «*Multi-voice*» has been recognized as one of Dostoevsky's important poetic principles. Many people have discovered this phenomenon before Bakhtin. In the context of religious culture, the reason for this principle is not only the affirmation of human divinity, but also the structural manifestation of the image of the universal church. It combines people with different appearances (hell type, purgatory type, heaven type) together so that they have the same value in this structure. Fourth, diachronicity, synchronicity and prototype

structure: From Bakhtin, many commentators believe that Dostoevsky's works are synchronic, and both the structure and the characters lack a sense of diachronism. In fact, in Dostoevsky's works, there is a typical Christian three-world archetype structure: hell, purgatory, and heaven. This triple structure has both diachronic and synchronicity. This structure enables Dostoevsky's work to show sin, and at the same time reveal the power of «*punishment*» in hell and purgatory, as well as the «*spiritual dialectical development process*» of people in sin from punishment to salvation.

Based on his religious utopian thoughts and understanding of reality, Dostoevsky created a «*highest reality*» of experience, in which he saw many things that we have never seen, but also created some illusions that are contrary to reality. Things. His meaning to our inner world is difficult to say appropriately; to express it appropriately, one must have a considerable sense of responsibility; because its unparalleled vastness and unparalleled power must be measured by a new scale.

References:

1. Gide A. Dostoevsky. Taipei, 1977.
2. Grossman L. P. Dostoevsky: A Biography. Indianapolis, 1974.
3. Feng Z., Xu Zh. Dostoyevsky on Art. Lijiang, 1988.
4. Yermilov V. V. On Dostoevsky, translated by Man Tao, Shanghai, 1985.

УДК 821.161.1

ДИАЛЕКТИКА ИДЕИ САМОУБИЙСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

И. А. Приходько

Дальневосточный федеральный университет

Рассматриваются философские интерпретации отражения феномена суицида в творчестве Ф. М. Достоевского. Проблема самоубийства тесно связана с одной из основных проблем философии – проблемой смысла жизни, который пытаются найти анализируемые персонажи произведений, а также проблемой веры в бессмертие.

Ключевые слова: самоубийство, смысл жизни, атеизм, вера, гармония, абсурд, свобода.

**Dialectics of the Idea of Suicide in the Works of F. M. Dostoevsky:
a Philosophical Analysis**

I. A. Prikhodko

Far Eastern Federal University

Philosophical interpretations of the reflection of the phenomenon of suicide in the works of F. M. Dostoevsky are investigated. The problem of suicide is closely related to one of the main problems of philosophy - the problem of the meaning of life, which the analyzed characters of works tried to find, as well as the problem of belief in immortality.

Keywords: suicide, meaning of life, atheism, faith, harmony, absurd, freedom.

Ф. М. Достоевский, несомненно, был одним из величайших знатоков человеческих душ. Писатель не боялся заглядывать в самые неприятные, потаённые уголки сознания человека, открывая истинную сущность поведения своих персонажей, что, в целом, можно проецировать и на поведение реально живших и живущих ныне людей. Неудивительно, что творчество Ф. М. Достоевского не обошли вниманием многие отечественные и зарубежные философы. Так, французские философы-экзистенциалисты, такие как А. Камю и Ж.-П. Сартр, считали Ф. М. Достоевского своим учителем и родоначальником направления экзистенциализма несмотря на то, что формально его нельзя считать философом. Художественные произведения и дневниковые записи Ф. М. Достоевского стали предметом многочисленных исследований и критики русских философов:

В. С. Соловьёва, В. В. Розанова, Н. О. Лосского, Л. И. Шестова, Н. А. Бердяева и др.

Отдельный пласт в изучении литературно-философского наследия Ф. М. Достоевского составляет исследование диалектики описанных писателем самоубийств: состоявшихся, сорвавшихся и запланированных чисто теоретически. Данная тема прослеживается в ряде произведений великого писателя, из чего можно сделать вывод о важности для него изучения суицидальной проблематики. Ф. М. Достоевский рассматривает различные социальные условия и идеи, приводящие персонажей к добровольному лишению себя жизни. Философы больше внимания уделяют изучению подробно описанных Ф. М. Достоевским идейных самоубийств, при этом можно обнаружить совершенно различные интерпретации данного феномена.

Апофеозом суицидальной философии, носителями которой являлись персонажи произведений Ф. М. Достоевского, стала идея человекобога, принадлежащая инженеру-проектировщику мостов, герою романа «Бесы» Алексею Ниловичу Кириллову. Часть исследователей проводят параллель между «логическим» самоубийцей (вымышленным героем «Дневника писателя») и упомянутым Кирилловым, а А. Камю и вовсе считает их философии равнозначными. Оба персонажа *«уязвлены в метафизическом плане»* [4, с. 258] и, порывая с жизнью, они мстят бесцеремонно забросившей их в бытие, полное унижений, лишений и отчаяния, природе. Логический самоубийца из «Дневника писателя» убеждён в том, что счастье для него недостижимо, так как путь к нему лежит через гармонию с Целым (т. е. с природой), постичь и понять которое он, по его мнению, не способен. Нежелание мириться с таким оскорбительным верховенством природы приводит персонажа к моральному суду над самим собой, где он видит себя в качестве и судьи, и подсудимого. Идейные самоубийства А. Камю считает самоубийствами высшего порядка.

В целом, экзистенциальная философия А. Камю является жизнеутверждающей. Философ полагает, что, несмотря на отсутствие в жизни смысла, по крайней мере изначально данного, не стоит добровольно прерывать свою жизнь. Человек абсурда

упивается рутиной, подобно Сизифу. И хотя Кириллов не вписывается в подобную концепцию, А. Камю, с оговоркой, приписывает герою статус абсурдного человека. Причиной этому служит идея персонажа, согласно которой всем необходим Бог, но атеистически настроенный разум знает, что его нет и быть не может. Для Кириллова этого противоречия становится достаточно, чтобы допустить не только возможность, но и необходимость самоубийства с тем, чтобы доказать своё своеволие. Однако суицид в данном случае является актом проявления свободы в меньшей степени, нежели бунт, ведь Кириллов провозглашает себя богом. Движимый абсурдной атеистической логикой, Алексей Нилович Кириллов соединяет в себе идею сверхчеловека вместе с абсолютно человеческими качествами характера. Умерщвление Бога для Кириллова (причём А. Камю отмечает, что герой хочет не убить, а присоединить к себе Христа, самого совершенного человека из когда-либо живших) означает сбрасывание оков чужой воли – воли неземного существа – и обретение свободной, даже вечной, земной жизни. Всё это возможно уже при условии, что человек знает о своей свободе, если он признаёт за собой бога. Проблема заключается лишь в том, что людям это знание неизвестно, потому Алексею Ниловичу недостаточно лишь метафизического самоубийства. Кириллов считает себя обязанным покончить с собой для того, чтобы указать людям на эту истину. По А. Камю, выстрел Кириллова действительно отзывается в умах других людей, а именно – в таких персонажах, как Николай Ставрогин и Иван Карамазов, потому что они тоже примеряют на себя роль богов и царей.

Если А. Камю рассматривает проблему самоубийства в творчестве Ф. М. Достоевского сквозь призму категорий свободы и смысла, в русской философии большое значение имеют также категории веры, гармонии, гуманности, трагедии и др., важную роль в осмыслении феномена суицида отечественными философами сыграло христианское мировоззрение. К примеру, В. С. Соловьёв в работе «Три речи в память Достоевского» не уделяет отдельного внимания конкретным персонажам в произведениях Ф. М., но размышляет об истоках появления у писателя рассматриваемой проблематики. Самоубийство (так же, как и убийство), по мнению В. С. Соловьёва, является одним из

ответов на вечный русский вопрос: «Что делать?» В эпоху духовного брожения немногие люди руководствуются высшими идеалами, они губят себя и увлекают за собой других. Ф. М. первым предвидел то, каким будет будущее России, указав при этом на необходимость нравственного переворота, не вызванного извне, а идущего внутри души человека. Но данный переворот не может ориентироваться на человека, извращённая природа коего, как показывает писатель, основывается на злобе и безумии, то есть человека с его «подпольем» нельзя считать нормальным.

«Пока тёмная основа нашей природы, злая в своём исключительном эгоизме и безумная в своём стремлении осуществить этот эгоизм, всё отнести к себе и все определить собою, – пока эта тёмная основа у нас налицо – не обращена – и этот первородный грех не сокрушён, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело, а вопрос что делать не имеет разумного смысла» [6, с. 311],

пишет В. С. Соловьёв. Любые болезни должны быть вылечены, духовные – не исключение. Человек, не исцеливший свою изменную природу, но пытающийся изменить мир, отвечая на вопрос «что делать?», подобен убийце. Исцеление начинается с признания своего бессилия и неволи перед внешней случайностью. Тот, кто действительно почувствует свою слабость, сделает первый шаг к спасению, но, если человек не пойдёт дальше этого ощущения, остановится на нём, он непременно придёт к суициду. Совершая самый решительный акт насилия над собой (самоубийство), человек становится выше и свободнее тех, кто своими действиями подвергает насилию других. Осознание бессилия делает человека выше этого бессилия. Однако расправляться с собой, подвергать себя самосуду значит впасть в противоречие: самоубийство вырастает из ощущения неволи и слабости, однако сам по себе акт добровольного ухода из жизни есть проявление воли и силы, которые можно было направить в противоположное русло – для жизни, не для смерти. Чтобы решить вопрос о выходе из состояния бессилия положительно, необходимо отбросить веру во всечеловеческое зло и поверить в сверхчеловеческое добро, впустить его в свою душу. Глубоко христианское рассмотрение философом суицидальных мотивов в произведениях Ф. М. Достоевского в итоге заключает, что вера в

добро (В. С. Соловьёв приравнивает её к вере в Бога) приводит к появлению веры в человека, и это есть спасение от всех душевных недугов, ведущих человека к самоубийству.

Религиозный философ В. В. Розанов также уделит внимание проблеме суицида в творчестве Ф. М. Достоевского, проведя параллель между героем-самоубийцей из «Дневника писателя» и Иваном Карамазовым. По мнению философа, Иван Карамазов, в отличие от своего младшего брата Алёши, кроткого и смиренного христианина, явил собой *«мощь отрицания и смерти, мощь зла»* [5, с. 49], в то время как в третьем брате, Дмитриии, ещё до вынесения приговора возобладала жажда бытия, стремление к достойной жизни, получаемой только через страдания. Желание увидеть свет делает человека выше и означает торжество добра над тьмой и порочной природой человека. Потому к самоубийству люди (в особенности христиане) относятся крайне негативно, наделяя его статусом преступного, ведь самоубийство выступает против высших законов. Хотя В. В. Розанов неоднозначно оценивает феномен самоубийства. Он отмечает, что, если смотреть на данную проблему с точки зрения рациональности, отношение к самоубийству должно быть равнодушным, человек имеет право на самостоятельное принятие решения о том, стоит ли ему жить, а саму жизнь не стоит вверять никому в качестве долга.

Иван Карамазов, хорошо образованный, с высоко развитым интеллектом, но охваченный силой отрицания, в конце концов проиграет в схватке с вечными законами природы и, как полагает В. В. Розанов, закончит свои дни таким же образом, как и четвёртый брат – Смердяков, который является тенью, *«шелухой, гниющим отброском»* [5, с. 49] Ивана. Самоубийство Смердякова – это путь меньшего страдания: душевное опустошение тяжелее физической боли в мгновения удушья.

Но предполагаемое В. В. Розановым самоубийство Ивана Карамазова идейно ближе к дневниковому самоубийце. Логический самоубийца бунтует против природы (Целого), которая произвела его на свет и обрекла на существование против его воли, но при этом наделила его сознанием, которое и приводит человека к страданию от дисгармонии, ибо гармонию Целого, вечные законы он понять не в состоянии (такое же заявление делает Иван, повествуя Алёше о своей теории вседозволенности и

делясь легендой об инквизиторе). Кажется, что логического самоубийцу действительно волнуют судьбы многих, но при этом в душе он совершенно одинок, что делает его жизнь невыносимой и толкает к самоистреблению. Развитие цивилизации привело к тому, что люди утратили веру, без которой отпадает нужда в самой этой цивилизации. Логического самоубийцу не прельщает ни гармония, ни любовь к человечеству, ни что-либо другое, ведь всему, даже целому человечеству, отмерен срок и всё будет уничтожено, и, главное, в этом некого обвинить. Именно в подобной метафизике самоубийства зарождается всеотрицающая теория Ивана Карамазова.

Иным образом интерпретирует философию Ивана Карамазова Л. И. Шестов. Он признаёт, что Иван относится к миру с презрением, но не считает его лишённым жажды жизни. Самоубийцам Ф. М. Достоевского Л. И. Шестов посвящает всего несколько строк в работах «На весах Иова» и «Достоевский и Ницше. Философия трагедии». Из уст философа в адрес Ф. М. Достоевского вырывается упрёк, обвинение в ошибке: Кириллов не должен был убивать себя – он как молчаливый если и должен был заявить своеволие, то не таким образом. Лишает он себя жизни не для избавления от неё, а для проверки своей силы [7, с. 115].

По Н. А. Бердяеву, и самый известный самоубийца среди персонажей Ф. М. Достоевского – Кириллов, и Иван Шатов, и Пётр Верховенский (отметим, что второй и третий герои в данном списке не предали себя фатальному самосуду) представляют собой лишь осколки личности Николая Всеволодовича Ставрогина, и, более того, весь роман «Бесы» есть только «*феноменология духа Николая Ставрогина*» [2, с. 52]. Кириллов ангельски чист и желает только освобождения всех людей от всевозможных страхов и достижения состояния божества, но его святость безблагодатна и перерастает в «*тихое беснование*» [1, с. 79]. В диалектике Ф. М. Достоевского Кириллов представлен как особый антропологический эксперимент, он так же одержим, как отец Карамазов или Свидригайлов, которые своим стремлением к своеволию приходят к разрушению своей личности, и здесь уже не может идти речь о свободе. Несвобода становится неизбежным онтологическим последствием одержимости [1, с. 80], жажда

свободы истребляет саму свободу, а своеволие заканчивается деспотизмом и насилием, направленным прежде всего на самого себя. Потому жизненный путь Кириллова обрёл трагический финал и не знает воскрешения, *«смерть торжествует на пути человекобога»* [1, с. 212]. Однако Н. А. Бердяев верит в то, что за самоубийством Ставрогина последует новое рождение и воскрешение: *«Христос пришёл весь мир спасти, а не погубить Ставрогина»* [2, с. 57]. Ставрогина к гибели ведёт не желание быть богом и заявить своеволие (своеволие он не заявляет и не манифестирует, он живёт своеволием), а отсутствие всяческих границ, безмерные желания (которые, впрочем, осуществлялись до событий настоящего времени, описываемых в романе), дерзновение на абсолютные крайности. В погоне за безмерностью эта необыкновенная личность, породившая русский декаданс, истощилась и впала в апатию. Но последствия подобного распада личности переросли в масштаб мировой трагедии – трагедии эманации внутреннего хаоса. У Ставрогина нет его Другого и нет возможности выхода из себя. Само христианство, по Н. А. Бердяеву, переходит на новый этап – от исключительно трансцендентного к имманентному. Отсюда и появляются губительные, ложно направленные идеи свободы, уничтожающие людей. Их сила переходит не в созидание, а самоистребление. Ставругин боялся совершать самоубийство, потому что для него это было бы актом великодушия, но человек такого характера не может довольствоваться только человеческим – ему хочется проложить путь или к Богочеловеку (чего он сделать не в состоянии, ибо ему неведом христианский гуманизм), или к человекобогу, сверхчеловеку (но путь к человекобогу преграждён самоуничтожающейся безграничной свободой).

А. З. Штейнберг интерпретирует феномен самоубийства у Ф. М. Достоевского как средство стирания границы между свободой и несвободой, но в то же время самоубийца предаёт дух истины и отдаёт себя духу лжи и небытия. Идейных самоубийц философ уподобляет позитивистам, которые уповают только на знание фактов и отрицают и философское, и религиозное провидение. В целом, проблему самоубийства он переводит в область исследований феноменологических. Суицид становится буквально *«последним словом науки»* [8, с. 65]. Ф. М. Достоевский

стремится опровергнуть такое положение вещей с помощью веры. Его героям-самоубийцам (в частности Кириллову) для жизни необходимо знать, что существует бессмертие. В трансцендентализме Ф. М. бытийственность приравнивается к мыслимости. Если нет идеи бессмертия, нет и самого существования, то есть бессмертие здесь выступает как условие его (существования) возможности.

Главная проблема героев-философов – это проблема самосознания, которое увлекается самим собой, весь мир для таких персонажей заключён в погружении на глубину своего сознания, его *«вихревом движении без цели и без смысла»* [8, с. 101], жизнь превращается в *«бешеную погоню впустую»* [8, с. 102]. Сознание жизни есть сама жизнь, но, чтобы принять её, необходимо совершить волевой творческий акт. Идеалом для картезианцев Ф. М. Достоевского становится Бог-самоубийца, устанавливающий собой предел истинного сознания. Мир был сотворён не из бытия и небытия, а из возможности выбора между бытием и небытием. Самоубийцы Достоевского (по А. З. Штейнбергу, абсолютно разные – Матрёша, Свидригайлов, Кириллов, Ставрогин), таким образом, становятся *«учителями жизни»*, потому что они, опираясь на свою свободу, могут актуализировать свои крайние потенции. Лишая себя жизни, они прерывают бытие, мыслимое как отбывание навязанной извне свободы, и делают выбор в пользу свободы собственной.

Но те, кто приходят к самоубийству логическим путём, совершают ошибку. «Я» погибает на алтаре объективности [8, с. 113]. Если самоубийце нужно доказательство бессмертия как факт, то его нужно проверить. Если бы самоубийца-материалист (или позитивист) воскрес и тем самым подтвердил свою теорию, она имела бы право на существование, но этого не происходит.

Иная ситуация со Смешным человеком. Он решил покончить с собой, потому что ему всё равно, его существование превратилось в призрачное. Однако кончает с собой (хотя и во сне) он лишь тогда, когда ему становится не всё равно, когда *«от установления фактов он перешёл к их оценке»* [8, с. 118]. Но теперь перед ним открылась дорога жизни и путь к воскрешению. Смешной человек становится Смешным сверхчеловеком. Он не потерял меру вещей, как Смердяков и Ставрогин, в его диалектике находится место и

для здорового рассудка, и для свободного самосознания. Индифферентность, от которой избавился Смешной человек, всегда влечёт за собой аморализм, а преодоление равнодушия и смертного греха уныния непременно утверждает бытие.

К выводу о том, что проблему Кириллова решает Смешной человек, пришёл также И. И. Евлампиев, но его анализ метафизики самоубийства радикально отличается от уже рассмотренных концепций. Для И. И. Евлампиева выражение несогласия персонажей Ф. М. с высшими законами, законами природы зиждется не на логике, а на самих экзистенциальных основаниях личности.

Данный философ солидарен с А. З. Штейнбергом в том, что идея о бессмертии есть сама жизнь, а отсутствие веры в эту идею приводит к самоубийству, которое становится наиболее конкретным способом решения проблемы смерти и бессмертия – одной из главных проблем в творчестве Ф. М. Достоевского. Исследование проблемы самоубийства И. И. Евлампиев начинает не только с примера логического самоубийцы из «Дневника писателя», но больше внимания уделяет диалектике мнимого самоубийства Ипполита Терентьева, чьё самоубийство не удалось. Центральное место в раскрытии характера данного персонажа занимает его «необходимое объяснение, в котором он выводит противоречие между возможностью жить и знанием о том, что что тебя ждёт смерть (причём скорая). Ипполит верит в идею бессмертия и, возможно, это служит причиной того, что он остался жить. Доказательство его веры И. И. Евлампиев находит в одной фразе Ипполита, брошенной в истерике после неудавшегося выстрела. Он кричал о том, что есть честь потеряна *навек*».

Поскольку Ипполит верит в вечную жизнь, ему не нужны логические доводы в пользу лишения себя жизни, смерть для него – это предел только для телесной жизни, но не жизни вообще. К самоубийству его подталкивает не логические рассуждения, а отвращение к безверию или вера в тёмную силу, которая имеет власть над людьми. Сомнению он подвергает не бессмертие в его привычном христианском понимании, а бессмертие в нетленной человеческой оболочке. Самоубийство, вернее его попытка, нужна была только как демонстрация его страха и сомнения. Для

Ипполита слишком важна сама форма жизни, которая настанет после телесной смерти. Станет ли будущая жизнь более гармоничной и менее абсурдной? Будет ли бессмертие посюсторонним? Именно эти вопросы вызывают у персонажа внутреннее чувство ужаса.

И Ипполит не является единственным героем Ф. М. Достоевского, который представляет посмертное существование негативно. К примеру, Свидригайлов, совершивший фатальный «вояж», размышляя о том, что ждёт человека после окончания земного пути, полагает, что, возможно, его ожидает не рай или ад, а вечность воплотится в бане с пауками. У него нет сомнений в телесном продолжении существования после смерти, уверенность в него вселяют являющиеся к нему из соседствующих миров привидения. Болезнь в его понимании есть пограничное состояние между жизнью и смертью, для него очевиден намечающийся переход в иной мир, где бытие продолжится, но по другим законам. Смерть только завершит это блуждание, этот переход.

Кириллов также верит в бессмертие, но он хочет верить в то, что будущая жизнь будет подобна раю на земле. И. И. Евлампиев отождествляет жизнь и учение Кириллова с жизнью и учением Иисуса Христа, а обвинение Кириллова в неверии он сравнивает с тем, что при жизни Бога-сына также считали духовно пустым [3, с. 454]. Достоевский как будто даёт новый образец Евангелия, воплощая его в теории Кириллова. Атеистическое мировоззрение этому поистине юродивому персонажу было внушено со стороны, но оно носило чисто теоретический характер и не поддерживалось искренним убеждением в его правильности. Примечательно, что Кириллов, ищущий абсолютные обоснования веры, сам проповедует ночами веру в Бога-отца Федьке-каторжнику. Кажется, что он не уверен не в существовании Бога-творца или Бога-сына, сомнения его вызывает факт воскрешения Иисуса, который являет собой воплощение истинного смысла бытия (земного). Но даже в ночь перед самоубийством он зажигает лампаду перед образом Христа. Противоречие в мировоззрении Кириллова заключается в том, что он по-настоящему верит в воскрешение, но он не обладает доказательствами этого. По мнению И. И. Евлампиева Ф. М. Достоевский не мог допустить

погрешности в следующем: когда Кириллов говорит о том, что Иисус Христос предлагал осуждённому с ним на казнь разбойнику пойти вместе и найти бессмертие, они оба пошли и оба не нашли. Но если они пошли (после смерти), стало быть, имело место воскрешение [3, с. 456].

Как и Ипполита, Кириллова волновал вопрос о том, каким именно будет существование после смерти. Людей пугает незнание того, в какой форме им явится «тот свет», им присущ страх абсурдности посмертного существования. Вера Кириллова этот страх превозмогла. Своей жертвой он пытается донести до людей осознание того, что по большому счёту человеку должно быть всё равно, жить ему или нет, но такой подход символизирует не потерю ценности жизни, ибо она вечна, а непризнание смерти, являющейся только одним моментом в непрерывной вечной жизни. После смерти жизнь не просто продлится, она станет лучше – гармоничнее. Богом становится тот, кто обретает такое понимание жизни, кто отрицает телесную смерть. Человек способен дойти до совершенной жизни до наступления смерти, в такие непродолжительные мгновения время как будто пропадает – это мгновения, когда Кириллов ощущает вечную гармонию.

«Он осознаёт себя носителем откровения о подлинном смысле воскресения и, значит, чувствует потребность принести жертву, подобную жертве Христа для того, чтобы донести до людей смысл этого нового откровения» [3, с. 462].

Он не ждёт воли Бога-Отца, а сам назначает себе скорое воскрешение, не ради себя – ради других, не из-за атеизма – из-за искренней веры. «Сон смешного человека», несмотря на противоположную изначальную интенцию, ещё раз доказывает, что гармония возможна уже на земле. Тому, кто осознает это, не придётся убивать себя, тому не придётся бояться смерти.

Итак, творчество Фёдора Михайловича Достоевского на различных этапах было пронизано поисками ответа на вопрос о смысле жизни, в решении которого важную роль играет вера в бессмертие. Самоубийство, так часто изображавшееся в произведениях писателя, нередко служило побегом от неразрешимых противоречий, разрывавших души героев. Своеобразный антропотейзм Ф. М. Достоевского нашёл разные

толкования в философской среде: часть философов указывали на несостоятельность логических построений, ведущих к самоубийству, другие признавали за персонажами право на самостоятельное (своевольное) решение вопроса о том, стоит ли им продолжать жизнь, и даже превозносили суицид до уровня жертвенности Иисуса Христа. Вопросы, поднятые великим знатоком человеческого «подполья», остаются актуальными и по сей день, ведь его видение будущего России оправдало себя, и «бесовщина» действительно принесла свои плоды в реалии. Однако литературное наследие Ф. М. Достоевского, полное глубокого анализа психологии человека и его философских идей, способно помочь в поисках оснований бытия и нахождения своего жизненного пути.

Библиография:

1. *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. 238 с.
2. *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского. М., 2018. 101 с.
3. *Евлампиев И. И.* Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012. 585 с.
4. *Камю А.* Миф о Сизифе. М., 2018. 381 с.
5. *Розанов В. В.* Полное собрание сочинений: 35 томах. СПб., 2014. Т. 1. С. 16–152.
6. *Соловьёв В. С.* Сочинения: в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 290-323.
7. *Шестов Л. И.* Достоевский и Ницше. Аполофеоз беспочвенности. СПб., 2016. 384 с.
8. *Штейнберг А. З.* Система свободы Достоевского. Берлин, 1923. 144 с.

УДК 821.161.1: 1(497.11)

НРАВСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРП. ИУСТИНА (ПОПОВИЧА)

С. В. Ряполов

**Воронежский государственный промышленно-
гуманитарный колледж**

Сербский религиозный мыслитель, философ, канонизированный в 2010 г., прп. Иустин (Попович) Челийский был автором множества оригинальных и глубоких философских сочинений, стоял у основания в 1938 г. Сербского философского общества, участвовал в публикации православных газет и журналов. Но особое место в числе богословских и философских сочинений мыслителя занимают его тексты, посвящённые Ф. М. Достоевскому, оригинальнейшему, по мысли их автора, православному философу своего времени. Сочинение прп. Иустина (Поповича) «Философия и религия Ф. М. Достоевского» не было принято к защите в Оксфордском университете: философ ярко и неопровержимо показал, что нигилистический бунт коренится в европейском антропоцентризме и рационализме. Но вместе с тем любовь открывает несостоятельность всякого богоборческого бунта. Анализ нравственного содержания трудов Ф. М. Достоевского раскрывает актуальные философские, богословские и антропологические вопросы: сущность человеческой личности, истоки и основания метафизического бунта, вопрос о бессмертии и нравственном неприятии абсолютной безусловности смерти, путь веры и спасения человека. Изучение и анализ философских сочинений писателя имеет огромное значение в контексте современной православной мысли, этики и философской антропологии, может служить источником эвристических прозрений современной религиозно-философской мысли.

Ключевые слова: человек, вера, критика рационализма, сотериология, нравственная философия, сербская философия, русская религиозная философия, православное богословие, Ф. М. Достоевский, прп. Иустин (Попович).

**The Moral Philosophy of F. M. Dostoevsky in the Interpretation of
St. Justin (Popović)**

S. V. Riapolov

Voronezh State Industrial and Humanitarian College

The Serbian religious thinker and philosopher who was canonized in 2010, St. Justin (Popović) was the author of many original and profound philosophical works, was the founder of the Serbian philosophical society in 1938, and participated in the publication of Orthodox newspapers and magazines. But a special place in the number of theological and philosophical works of the thinker is occupied by his texts dedicated to F. M. Dostoevsky, the most original, according to their author, Orthodox philosopher of modern times. It is quite clear why the work of St. Justin (Popović) *The Philosophy and Religion of F. M. Dostoevsky* was not accepted for defense at the University of Oxford: the philosopher clearly and irrefutably showed how nihilistic rebellion is rooted in European

anthropocentrism and rationalism. To this European cult of human-God and his mind he opposed the path of faith. Philosophical analysis of St. Justin (Popović) of Dostoevsky's moral philosophy reveals actual philosophical, theological and anthropological issues: the human nature, the origins and foundations of metaphysical rebellion, the question of immortality and moral rejection of the absolute unconditionality of death, the path of faith and human salvation. The study and analysis of philosophical writings is certainly of great importance in the context of modern Orthodox theology, ethics, and philosophical anthropology.

Keywords: human, faith, criticism of rationalism, soteriology, moral philosophy, Serbian philosophy, Russian religious philosophy, Orthodox theology, F. M. Dostoevsky, St. Justin (Popović).

Сербский религиозный мыслитель, философ, богослов, профессор Белградского университета, архимандрит Иустин, в миру Благое Попович, канонизированный в 2010 г. в лике преподобных, автор оригинальных богословских и философских сочинений, безусловно, может быть назван ярчайшим сербским мыслителем, жившим в XX в. Сербский философ писал про героев Ф. М. Достоевского Зосиму и Алёшу, Мышкина и Макара, что *«всей жизнью своей, сущностью своей они убеждают, что Бог есть, бессмертие есть. Их чудесная сила в лицах их, в которых излучаются и сияют христоликие души их. Они Бога не доказывают, а показывают»* [11, с. 15]. Без преувеличения эти слова можно отнести и к самому прп. Иустину (Поповичу) Челийскому.

Сербский философ был автором толкований на Евангелие от Матфея и Иоанна, на Послания апостолов Павла и Иоанна Богослова, участвовал в публикации православных газет и журналов. Им были опубликованы «Жития Святых» (I–XII тома), оригинальные философские и богословские сочинения, такие как «Догматика православной церкви» в трёх томах, «Философские глубины», «Человек и Богочеловек», «Православная церковь и экуменизм», «Свято-Саввие как философия жизни», «Путь богопознания», «Посев и жатва» и др., множество переводов, статей и комментариев. Но особенно стоит отметить его сочинения, посвящённые философии Ф. М. Достоевского, являвшегося, по словам прп. Иустина (Поповича), *«величайшим исповедником, типичнейшим и оригинальнейшим представителем Православия и православной философии новейшего времени»* [11, с. 17]. О русском мыслителе прп. Иустин (Попович) писал как о своём

учителе и вместе с тем мучителе, увлѣкшем его «вечными проблемами человеческого духа» [10, с. 11].

В сочинении «Философия и религия Ф. М. Достоевского» прп. Иустин (Попович) писал: *«Вся вселенная облечена в тайну — вся вселенная и всякая тварь»* [11, с. 7], при этом все переплетѣнные между собой вопросы раскрываются человеку в двух наиважнейших, «вечных проблемах»: *«проблеме существования Бога и проблеме бессмертия души»* [11, с. 7]. От решения этих вопросов, по прп. Иустину (Поповичу), зависит вся жизнь человека, все его мироощущение, весь смысл жизни, его философия, религия, нравственность. Потому и всех героев Ф. М. Достоевского можно рассматривать в зависимости от их способа решения «вечных проблем»: *«Философия первых — философия атеизма и религиозного бунта; философия вторых — философия теизма и религиозного смирения»* [11, с. 12].

Французский философ А. Камю точно уловил причины такого религиозного, метафизического бунта:

«Раб протестует против участи, уготованной ему рабским его положением; метафизический бунтарь протестует против удела, уготованного ему как представителю рода человеческого. Восставший раб утверждает, что в его душе есть нечто не мирящееся с тем, как обращается с ним господин; метафизический бунтарь заявляет, что он обделѣн и обманут самим мирозданием» [12, с. 135].

Именно такой метафизический бунт со всей яркостью описал Ф. М. Достоевский. Как отмечает прп. Иустин (Попович):

«Битые кнутом жизненных ужасов, поражѣнные ядовитым трагизмом мира, антигерои Достоевского учиняют бунты, совершение которых с гордой радостью принял бы на себя верховный дух зла и уничтожения» [11, с. 12].

Но есть и иной способ ответить на вопрос об «уделе человеческом». И, как отмечает прп. Иустин (Попович), *«ответ этот — „Пресветлый Лик Богочеловека Христа“»* [11, с. 14]. Он пишет, что сложнее всего бороться не с христианским учением, а с самим Христом, *«с Пресветлой Личностью Самого Христа»*, потому бессмысленно Ей противоборствовать, и Она остаѣтся абсолютно неразрушимой [11, с. 14]. Именно в любви открывается человеку

Бог. И потому любой метафизический бунт обнаруживает свою несостоятельность при встрече с любовью. Именно это отличает православие от католической философии и протестантского рационализма:

«Опыт активной любви как метод богопознания и самопознания и является новозаветным, апостольским методом, методом православной философии, методом, который прямо противоположен схоластическому методу механизации животворных истин Христовых и протестантскому методу рационализации надрациональных истин христианских» [11, с. 15].

В основании русской философской культуры положено вопрошание о человеке. «Что я есмь?» [14, с. 1], — этим вопросом открывается сочинение о. Феофана (Авсенева) «Из записок по психологии». Эту специфическую черту русской философии отмечает В. В. Варава:

«К построениям какого бы русского философа, создавшего нечто значимое, мы ни обратились, везде обнаруживается бытийная укоренённость сознания. В то же время нельзя не обнаружить, что русская мысль антропологична. Таким образом, естественно говорить об онтологической антропологии или антропологической онтологии русской философии, что и составляет её действительное своеобразие» [5, с. 11].

Эта «человеческая направленность» [4, с. 332] русской философской культуры, вопрошание о человеке, отношение к человеку как к непостижимой тайне [6] с особенной глубиной нравственного вопрошания раскрывается у Ф. М. Достоевского. «Человек есть тайна» [6], но «человек – горькая тайна» [11, с. 153], и горечь эта может отравить.

С. И. Бажов, анализируя религиозно-философскую интерпретацию Ф. М. Достоевского прп. Иустином (Поповичем), отмечает:

«Сербский богослов многократно подчёркивает, что в трактовке Достоевского все „вечные проблемы“, с которыми сталкивается человек, по своим феноменологическим истокам есть проблемы антропологические, расширения и углубления его жизненного опыта, опыта его существования» [1, с. 49].

Но в чем же сущность человека? Сознание бьётся в поисках ответа на этот вопрос, увлекаемое в бесконечность: *«Он бесконечен в сущности своей, т. е. бесконечность имманентна его сущности, и бесконечен во внешней, транссубъективной бесконечности, реальность которой он неминуемо сознает»* [11, с. 39], и потому *«„Сознание есть болезнь“ – это самое большое отчаяние, большего-то и нет»* [11, с. 38], *«в сути своей сознание имеет нечто ужасное, нечто поражающее, нечто проклятое»* [11, с. 15]. Он цитирует героя «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского:

«Клянусь вам, господа, что слишком сознавать – это болезнь, настоящая, полная болезнь» [15].

И потому человек, в сущности, своей тем только и отличается от мыши, что у него есть сознание, он – сознающая мышь. Таким образом, прп. Иустин (Попович) обращается к рассмотрению наиболее оригинального и своеобразного персонажа – человека-мыши:

«Человек, „усиленно сознающий“, вполне естественно сам себя „считает за мышь, а не за человека“. <...> В сути своей сознание имеет нечто ужасное, нечто поражающее, нечто проклятое. „Вследствие...проклятых законов сознания“ человек есть „сознающая мышь“, он – человеко-мышь» [11, с. 27–28].

Сущность же человека, таким образом, раскрывается в его хотении: *«Человек – это воля, и вне воли нет человека»* [11, с. 31]. Но эта человеческая воля неизменно вступает в противоречие с безвольным миром, безразличным к человеку с его желаниями: *«Человеко-мышь скрежетом зубов протестует против законов природы. Они расправляют её до безумного ужаса и болезненности»* [11, с. 31], и потому она вступает в непримиримое противостояние всем обезличивающим человека силам: *«против природы и рассудка, против сознания и цивилизации, против науки»* [11, с. 38]. И вместе с тем это безграничное отчаяние:

«Его отчаяние переходит в исступление, ибо он со всех сторон герметически закрыт проклятыми законами природы, которые у него вытягивают признание, что сознание — „самое большое несчастье для человека“» [11, с. 38].

Вопрос о человеческой личности неразрывно связан с «вечными проблемами»: *«Есть ли Бог, есть ли бессмертие?»* [8, с.

240], но при этом Бог не может быть постигнут человеком. Как отмечал о. Феофан (Авсенев), *«собственное существо духа есть непосредственное стремление к Богу. Разум стремится познавать Бога, сердце ищет исполняться ощущением Его в себе, воля хочет более и более достигать Его. Но Бог необъятен, неосязаем и недостижим в существе своём»* [14, с. 36]. Но и сотворённый Богом мир непонятен человеку, непостижим человеческим разумом. В этом истоки бунта Ивана Карамазова. Он не может принять исполненный зла мир, в котором страдают неповинные дети, а человек может получать удовольствие в этом мучении. Н. А. Бердяев в своём сочинении «Русская религиозная идея» писал:

«Достоевский великолепно показал, что русские революционеры никогда не интересовались политикой и не делали политики, их интересовал вопрос о Боге и бессмертии, об атеизме, о спасении человечества и переделке его по новому штату» [3, с. 86].

По мнению В. В. Варава, именно вопрос о человеке, о смысле его жизни может быть назван основным у Ф. М. Достоевского:

«Как и всякий глубокий представитель отечественной духовной традиции, Достоевский остро чувствовал наличную бессмысленность жизни, от которой он всегда стремился спастись» [6, с. 96].

В этом ощущении бессмысленности раскрывается основание метафизического бунта Ивана Карамазова:

«Страшно быть человеком, быть заключённым в пять чувств, и проявлять свою человечность через мучение других, и причинять страдания другим. Но это становится невыносимым при очевидности факта: страдание всюду присутствует; страдает все, что существует; вся вселенная потоплена в страдании; оно – некая роковая необходимость этого трёхмерного мира» [11, с. 46].

«Страдание настолько реально и страшно своей жестокой реальностью, настолько безгранично, неизмеримо и непонятно, что убогий ум человеческий вынужден с болью вопрошать: а не является ли страдание необходимостью не только во времени и в пространстве, но и в бесконечности, и в вечности? <...> Мир – непостижимая тайна, бесконечная в своём трагизме, а человек не имеет таких способностей познания, которые бы позволили

отыскать смысл этой тайны. Вольно или невольно все бунты возникают из этого» [11, с. 47-48, 50].

Вера в возможности человеческого разума неизбежно оканчивается *«нигилистическим бунтом, анархическим неприятием мира»* [11, с. 51]. Об этом отчаянии писал в письме В. П. Боткину В. Г. Белинский:

«Что мне в том, что я уверен, что разумность восторжествует, что в будущем будет хорошо, если судьба велела мне быть свидетелем торжества случайности, неразумия, животной силы?» [2, с. 23].

Но если мир бессмыслен, то бессмысленно и спасение мира. В. С. Соловьёв писал:

«Весь наш мир нераздельно (не только душевный и политический, но и физический) требует спасения, и спасителем может быть <...> не отрицатель жизни во имя небытия или во имя отрешённых идей, а целитель и воскреситель жизни для вечности» [13, с. 67].

Но именно неприятие Спасителя мира и является итогом нигилистического бунта против мира: *«Разве можно быть Икупителем такого мира, который устройством своим исключает всякую возможность искупления?»* [11, с. 59]. Человек, низвергнув Бога, сам себя провозглашает человеко-богом. Н. А. Бердяев отмечает:

«Достоевский гениально показал, как безбожная свобода, свобода индивидуалистическая и уединённая, свобода произвола и бунта переходит в насилие, принуждение и тиранию» [3, с. 78-79].

По прп. Иустину (Поповичу), *«вся тайна философии и этики Ивана заключается в его интеллектуальном союзе с кошмар-чёртом. Их интеллекты настолько близко сопрягаются, что Иван и кошмар-черт имеют одну философию»* [11, с. 97] – философию бунта, основными положениями которой являются неприятие этого мира Божьего и неприятие Спасителя мира, Христа, Божьего Логоса. А потому все позволено, и, наконец, провозглашается человеко-бог, который по своей сути также и человеко-дьявол [11, с. 111]. Как отмечает А. В. Великосельский, *«философия отрицательных героев Достоевского в книге Поповича — „философия атеизма и религиозного*

бунта". Такие герои, изображённые исследователем в эволюции — от сомневающегося, отрицающего к бунтующему, — не принимают бессмысленного трагизма мира (например, рассуждения Ивана Карамазова о невинных страданиях детских), обвиняя Бога, они утверждают дьявола» [7, с. 151]. Сербский мыслитель писал:

«Особая заслуга Достоевского в том, что он открыл метод действий дьявола в сфере человеческой природы: он незаметно, тайно забирается в самосознание человека, становится его неотделимой частью, постепенно и неприметно захватывает ум и все психические силы человека, так что человек несознательно чувствует его как себя, как содержание своего самосознания: мыслит посредством его, а считает, что мыслит сам по себе, чувствует посредством его, а считает, что чувствует сам по себе, желает посредством его, а считает, что желает сам по себе. Все свои силы дьявол методически использует на то, чтобы незаметно стать имманентным человеческому самосознанию. <...> лишь таковым будучи, Достоевский мог познать тайну дьявольской природы, познать его злоумие, его сущность, его методы; только такой Достоевский мог выявить, что дьявол — единственный обезличиватель человеческой личности и что все обезличивающие теории и силы исходят от него; только такой Достоевский мог разоблачить тайну деятельности дьявола, который с помощью дьяволу подчинённых человеческих личностей создаёт свою дьяволодицу» [11, с. 124-125].

Ярко показав, как в безграничной вере в человеческий разум коренятся основания нигилистического бунта, по мнению прп. Иустина (Поповича), Ф. М. Достоевский также «доказал существование Бога и на примере своих положительных героев указал путь к Нему» [7, с. 154].

Только во Христе, по мысли прп. Иустина (Поповича), Ф. М. Достоевский нашёл спасение от безумия богоборческого бунта, «богоборец стал богоприимцем» [11, с. 135-136]:

«Бог, Который не был в человеке, не имеет права быть Богом человечества. Лишь Бог, Который был в человеке, Который жил жизнью человека и не утратил ни одного из Своих Божественных свойств, только такой Бог может оправдать Себя перед измученным человечеством. Таким Богом был, есть и будет

Христос, и только Христос. Он Своей человеческой сущностью оправдал Бога и Своей Божественностью оправдал человека» [11, с. 139].

И потому только Христос, а не разум, может быть источником и мерилom нравственности, только в Христе, в Котором *«реально и телесно присутствуют и Бог, и бессмертие»* [11, с. 149], получают ответы все «проклятые вопросы». И путь к Христу возможен только в православии. Сущностью человеческой личности, по прп. Иустину (Поповичу), является богообразное бессмертие души, жизнь которой начинается с веры. Невозможность примириться с абсолютной безусловностью смерти, ощущение бессмертия, пронизывающее человека, которое *«человек может <...> своей волей сознательно парализовать, но никак не уничтожить или искоренить»* [11, с. 133-134], открывает ему путь к Богу. *«Чувство личного бессмертия связывает человека с Бессмертным, расширяет до космичности и вечности его узкое и эгоистичное „я“»* [11, с. 133], – пишет прп. Иустин (Попович).

Но что означает верить? Прп. Иустин вполне ясно отвечает на этот вопрос:

«Верить православно, быть православным — значит переживать Православие, то есть Образ Иисуса Христа, как содержание, смысл и цель своей личности. В этом и состоит вся вера, одна только способная дать богочеловеческий смысл человеческой личности и всей твари» [11, с. 160].

О человеке прп. Иустин (Попович) пишет, что он схож с куколкой, которая превращается в бабочку, с пшеничным зерном, которое может либо засохнуть в оболочке исключительного самолюбия, либо быть посеянным во Христе и умереть во Христе, ожив и принеся богатый урожай. *«Человек умирает, чтобы ожить – такова антиномия веры»* [11, с. 162], но не «разумной», «рациональной» веры, которая, по прп. Иустину (Поповичу), *«не желает отречься от эгоизма»* [11, с. 167].

Православный философ в своей критике рационализма отчётливо выявил в нем основания скепсиса и истоки отчаянья. Православная вера, таким образом, не совместима с культом разума. При этом вера невозможна без смирения. *«Они вместе зачинаются, вместе растут, вместе живут, а если умирают, то*

вместе умирают» [11, с. 168], – пишет сербский мыслитель. В вере человеку открывается бессмертие и бесконечность, и «он весь исполняется смирением и страхом и болезненно чувствует, что ни ум его, ни воля, ни дух его не могут вести его по бесконечным пространствам новой реальности» [11, с. 168], и только в молитве человек обнаруживает путь «через таинства бессмертной реальности» [11, с. 168].

Глубокое смирение и чувство всеответственности переживал и сам Ф. М. Достоевский. Прп. Иустин (Попович) пишет:

«Необычайно сочувствующий и безгранично способный почувствовать, пережить и осознать трагизм всего человечества, Достоевский огромной душой своей чувствовал и осознавал, что он и сам как-то таинственно и реально виновен в страданиях человечества, виновен и ответственен за трагизм жизни на земле» [11, с. 179].

Это чувство всеответственности может быть названо важнейшим основанием русской нравственной философии. Оно с необычайной глубиной проявилось в нравственной скорби русских мыслителей.

В своём философском анализе нравственной философии Ф. М. Достоевского прп. Иустин (Попович) раскрыл истоки метафизического бунта человека, неизбежную связь богоборчества с культом человеческого разума, с уподоблением Богочеловека человеку, показал, как неприятие мира оканчивается неприятием Спасителя мира. Особенно важной для Ф. М. Достоевского, по мнению прп. Иустина (Поповича), является тема старчества и послушания старцу как пути преображения человеческой личности. Прп. Иустин (Попович) пишет, что человек схож с пшеничным зерном, которое может либо засохнуть в оболочке исключительного самолюбия, либо быть посеянным во Христе и умереть во Христе, ожив и принеся богатый урожай. «Разумная вера», по мнению философа, не совместима с православием, поскольку она не может отречься от своего эгоизма. Вера невозможна без смирения. В вере, смирении и молитве человек обращается к Богу, Бог открывается человеку в любви. И потому любой метафизический бунт обнаруживает свою несостоятельность при встрече с любовью.

С любовью, являющейся, по прп. Иустину (Поповичу), сущностью Божией, человек «становится причастником Божеского естества» [11, с. 186]. Именно в любви Бог являет себя человеку, открывает Себя ему, и *«если есть Бог-Любовь, то нет на этой планете причин для крайнего, самоубийственного отчаяния, нет места страху за смысл жизни и смысл вселенной»* [11, с. 192]. Он отмечает:

«В православном понимании, любить — значит воплотиться в любимого, выйти душой из себя и соединиться с любимым, стать единосущным с любимым. <...> Цель любви заключается в том, чтобы двое одним стали, одним по сущности» [11, с. 202-203].

Такое восприятие любви получило отражение в русской религиозной философии: в философской антропологии о. Феофана (Авсенева), у В. С. Соловьёва, в нравственной философии Ф. М. Достоевского, в философии о. Сергия (Булгакова), А. Ф. Лосева и др.

По о. Феофану (Авсеневу), и мужчина, и женщина, независимо от пола, в равной мере чувствуют изъясн своего бытия, и потому «стремятся к взаимному соединению <...> во взаимном союзе получают особенный характер людскости (humanitas), который происходит из того, что мрачный круг эгоизма падшей природы в этом союзе разверзается силою любви» [14, с. 141].

В основании нравственной философии Ф. М. Достоевского лежит его особенная неуспокоенность «вечными», «проклятыми проблемами», погружаясь в нравственную глубину которых, прп. Иустин (Попович) выстроил оригинальное и самостоятельное философское учение. Важнейшим вопросом, рассматриваемым в рамках этого учения, является любовь, без которой, по прп. Иустину (Поповичу), невозможно спасение человека, и в которой человеку открывается путь ко Христу. Любовь избавляет человека от уз безусловной смерти. Вне любви невозможно спасение.

«Любовь — это жизнь и истина, вечная жизнь и вечная истина, потому что Бог — это Любовь. Все, что вне любви, оно и вне бытия, его бытие в небытии. Любовь — это рай, а нелюбовь — ад» [11, с. 201].

Именно в изумлении таинственностью и непостижимостью человеческого бытия раскрывается истинная оригинальность и самобытность русской философской мысли. *«Человек есть тайна»*, — писал Ф. М. Достоевский. Потому в русской философской

культуре нравственное вопрошание приобретает такую глубину и актуальность. Вне всяких сомнений, в сочинениях Ф. М. Достоевского раскрываются все краеугольные вопросы русской философской мысли: вопрос о месте человека в мире, проблема смерти и «болезни бытия», онтологическая скорбь и чаяние спасения мира. Безусловно, Ф. М. Достоевский может быть назван, выражаясь словами прп. Иустина (Поповича), оригинальнейшим православным философом, обратившимся в своих текстах к постановке самых важных и вечных, а потому не утративших актуальность, вопросов человеческого бытия.

Библиография:

1. Бажов С. И. Иустин (Попович) о религиозно-философской проблематике в творчестве Ф. М. Достоевского // Вестник славянских культур. 2019. № 53. С. 48–53.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12: Письма. 1841 – 1848. М., 1956. 596 с.
3. Бердяев Н. А. Русская религиозная идея // Проблемы русского религиозного сознания: сб. статей. Берлин, 1924. С. 52–138.
4. Ванчугов В. В. Очерк истории философии «самобытно-русской». М., 1994. 405 с.
5. Варава В. В. Этика неприятия смерти. Воронеж, 2005. 240 с.
6. Варава В. В. «Человек есть тайна...». Нравственная философия Достоевского // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2018. № 2. С. 95–104.
7. Великосельский А. В. Два взгляда на Достоевского: Оскар фон Шульц и преподобный Иустин (Попович) // Проблемы исторической поэтики. 2011. № 9. С. 149–159.
8. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 2008. 800 с.
9. Евлампиев И. И. Концепция истинной смерти Л. П. Карсавина и «синтетический» образ Иисуса Христа в творчестве Ф. М. Достоевского // Философский полилог: Журнал Международного центра изучения русской философии. 2019. № 1 (5). С. 20–39.

10. *Иустин (Попович), прп.* Достоевский о Европе и славянстве. СПб., 1998. 271 с.
11. *Иустин (Попович), прп.* Философия и религия Ф. М. Достоевского. Минск, 2007. 312 с.
12. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. 415 с.
13. *Соловьёв В. С.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1988. 894 с.
14. *Феофан (Авсенеv), архим.* Из записок по психологии. Киев, 1869. 246 с.
15. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0290.shtml (Дата обращения: 01.03.2020).

УДК 821.161.1

ДОСТОЕВСКИЙ И ПЛАТОНОВ: ТРАГИЗМ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

А. Г. Садовников

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

Рассматриваются аспекты идейной эволюции Ф. Достоевского и А. Платонова. Обнаруживаются идейные параллели между юношескими революционными заблуждениями Достоевского и Платонова и последующим процессом их духовного становления.

Ключевые слова: Достоевский, Платонов, революция, религия, христианство, «Дневник писателя», публицистика, повесть «Впрок. Бедняцкая хроника».

Dostoevsky and Platonov: Tragedy of Succession

A. G. Sadovnikov

Nizhny Novgorod State Linguistics University

The article scrutinizes the aspects of the Dostoevsky and Platonov's moral evolution. There are moral parallels between Dostoevsky and Platonov's youthful revolutionary misconceptions and the following process of their spiritual formation.

Key words: Dostoevsky, Platonov, revolution, religion, Christianity, *A Writer's Diary*, publicism, *For Future Use*.

«...между нами есть какая-то точка общая, а?»

Ф. М. Достоевский

«Преступление и наказание»

Ф. Достоевского и А. Платонова разделяет почти вековой временной период, однако, их идейное и творческое развитие обнаруживают общность тернистого пути теоретических заблуждений и поисков духовных оснований бытия и смысла жизни. Более того, соприкосновение Андрея Платонова с духовным и творческим наследием Достоевского выглядит неизбежным, если учесть роковую идейную связь времён тридцатых-сороковых годов XIX и двадцатых-тридцатых годов XX века. Их общим знаменателем, в частности, были: антихристианство, западничество и цивилизаторство, идеи революции, социализма и коммунизма.

В «Дневнике писателя» по поводу «политического социализма» в умах молодых кружковцев [1], восторженно увлечённых идеями Петра I, социально-экономическими теориями Луи Блана, Консидерана, Прудона, Сен-Симона и Фурье Достоевский писал:

«Но тогда понималось дело ещё в самом розовом и райско-нравственном свете. Действительно правда, что зарождавшийся социализм сравнивался тогда, даже некоторыми из коноводов его, с христианством и принимался лишь за поправку и улучшение последнего, сообразно веку и цивилизации» [1, 21, с. 130].

Подмену нравственных христианских понятий и ценностей и посягательство на грядущее «раеостроительство» Достоевский признавал и в самом себе:

«Я уже в 46 году был посвящён во всю правду этого грядущего «обновлённого мира» и во всю святость будущего коммунистического общества ещё Белинским. Все эти убеждения о безнравственности самых оснований (христианских) современного общества, о безнравственности религии, семейства; о безнравственности права собственности; все эти идеи об уничтожении национальностей во имя всеобщего братства людей, о презрении к отечеству, как к тормозу во всеобщем развитии, и проч. и проч. — всё это были такие влияния, которых мы преодолеть не могли и которые захватывали, напротив, наши сердца и умы во имя какого-то великодушия» [1, 21, с. 131].

По мысли Достоевского, революционная мифологизация сознания молодых людей приняла столь уродливые формы, что:

«Чудовищное и отвратительное московское убийство Иванова, безо всякого сомнения, представлено было убийцей Нечаевым <...> как дело политическое и полезное для будущего «общего и великого дела». [1, 21, с. 131].

Умозаключение, к которому приходит Достоевский в воспоминаниях о идейных заблуждениях своего поколения, звучит отчасти с оттенком самооправдания мечтательного идейного бреда юности, отчасти с оттенком горького пророчества о неизбежности повторения подобного ужаса во времена грядущих потрясений:

«Вот в том-то и ужас, что у нас можно сделать самый пакостный и мерзкий поступок, не будучи вовсе иногда мерзавцем! Это и не у нас одних, а на всем свете так, всегда и с начала веков, во времена переходные, во времена потрясений в жизни людей, сомнений и отрицаний, скептицизма и шатости в основных общественных убеждениях. Но у нас это более чем где-нибудь возможно, и именно в наше время, и эта черта есть самая болезненная и грустная черта нашего теперешнего времени» [1, 21, с. 131].

Ханс Гюнтер справедливо заметил, что в большинстве произведений Достоевского, начиная с 1860-х годов, в той или иной форме присутствует тема революционного утопизма, словно писатель, как человек обретший истинную веру, чувствовал потребность «отработать» в своём творчестве грехи юности [2].

Бум революционной эйфории и революционного утопизма в России начала XX века, вызвал к жизни «рыцарей революции», с юношеским энтузиазмом возомнивших себя демиургами нового начала, новой религии, новых миров. В этих условиях идейное и творческое наследие Достоевского приобрело исключительную злободневность. Подтверждением тому могут служить духовные искания и творчество Андрея Платонова.

Двадцатые годы были для Андрея Платонова периодом пылкой увлечённости идеей социалистического индустриального переустройства жизни и довольно типичного для того времени богоискательства, граничащего с богоборчеством с одной стороны и напряжёнными религиозно-философскими исканиями с другой.

В статье 1920 года «О религии» Платонов писал:

«Но что такое Бог, тайна... Это тоже человек, его же образ, но далеко отодвинутый им от себя. Человек долго шёл к этому своему дальнему образу – и теперь дошёл. Он сам теперь Бог, но не тайна, т.к. тайны самой для себя быть не может – себя знает каждый, в этом и есть разгадка жизни, её свет» [2, с. 2].

С характерным революционным пафосом здесь Платонов, во-первых, заявляет о разрешении проблемы богочеловечности и, во-вторых, утверждает факт «обожения» человека в процессе социалистического строительства, финализирующий процесс человеческого самопостижения и постижения смысла жизни.

В публицистике Платонова вплоть до конца 20-х годов встречается много радикальных высказываний революционно-цивилизаторского характера. Так, в 1928 году Платонов писал:

«Неужели время не движется и до сих пор Христос, Шелли, Байрон, Толстой интересней электрификации?» [3, с. 2].

На почве этих представлений в творчестве Андрея Платонова и зарождался образ героя-творца, «рыцаря революции», экспериментатора, убеждённого в необходимости и благотворной целесообразности глобального и вселенского переустройства мира.

«Ширь Русской земли, – писал Платонов, – способствует образованию подобных характеров; наш простор служит переходом к простору небесного пространства, этого нового поприща для великого подвига... Русскому мужику тесны его пашни, и он выехал пахать звёзды» [4, с. 390].

В конечном итоге платоновский человек устремляется на путь социалистического раеискательства и раестроительства.

В те же годы в прозе Андрея Платонова глубинное взаимопроникновение многовековых традиций христианской культуры и советского революционного язычества предопределило не только двойственность художественного видения реальности, но и сочетание двух повествовательных уровней, один из которых стремится к завершённости и пространственно-временной локальности, другой, в принципе не подлежит локализации, поскольку разворачивается в перспективах вечности.

На пересечении этих уровней в творчестве Платонова 20-х – начала 30-х годов сформировался устойчивый комплекс мотивов и образов: дорога, даль, порожнее пространство, грустная пустыня, ветер, нищий, путник, бродяга, душевный бедняк, сокровенный человек. Являясь результатом трансформации мотива странничества, они в равной степени сопричастны сиюминутному и вечному, что делает их проводниками скрытой генерализующей идеи о сущности и целях движения человека и человечества в природно-космическом бытии.

Издревле в мировом культурном пространстве мотив странничества разрабатывался в контексте двух предельно доступных человеческому воображению полюсов – рая и ада (в бесконечном многообразии их вариантов в мифологии и литературных памятниках всех времён и народов). Находясь в постоянном пространственном и душевно-духовном движении, платоновские герои имеют смутное представление о путях в обетованную страну социализма и коммунистическом рае, но при этом не оставляют грустно-мучительных попыток его обретения, в результате чего в их сознании смещаются понятия и о райском блаженстве, и об адских муках. Насколько абсурден этот духовно-культурный переворот помогает понять мифологический подтекст платоновской прозы, выявляющий архетипические черты национального характера [3].

В силу биографических обстоятельств Платонов рано приобщился к сфере народной неортодоксально-христианской культуры. В библейском тексте и древнерусских литературных памятниках (хождениях, житиях, паломничествах, сказаниях, не признанных церковью апокрифических евангелиях и т.д.) сложилась устойчивая традиция изображения рая [4], на которую во многом и опирался Платонов, конструируя полную апокрифической символики картину бытия.

В библейской традиции и в апокрифических текстах существует два типа изображения рая: во-первых, райский сад, Эдем [5], во-вторых, святой град, светлый Небесный Иерусалим [6]. В пределах данного инварианта «отречённая» литература сформировала устойчивую образную парадигму при изображении райского топоса.

В историях о посещении райского пространства и видениях рая выделяется ряд общих черт: удалённость и труднодоступность рая, который обычно находится где-то на острове, за высокими стенами, уходящими в поднебесье; в раю сияет нерукотворный божественный свет; там бьёт источник или протекает река, вода в которых сладка, как мёд и бела, как молоко, её пьют праведные души, дабы забыть все печали; рай это сад или город, где царит полное изобилие, которым невозможно насытиться; он оглашается разноголосым пением чудесных птиц; над ним веют благоухающие разноцветные ветры; посреди рая стоит Божий

престол; в роли проводника по «райским кущам» чаще всего выступает посланник Бога [7].

В прозе Платонова по воле героев-мифотворцев, сделавших смыслом своего существования поиски «обетованной земли» социализма, традиционные черты райского топоса уродливо и гибельно трансформируются. По сути, гибельным для них является сам факт самовольной устремлённости к псевдорайским революционным горизонтам [8].

В повести «Впрок. Бедняцкая хроника» «древние вещества мира» ставят под сомнение амбиции строителей «научного социализма», каковым, в частности, является молодой идеолог «с.-х. коллектива „Доброе начало“» товарищ Кондров. В вагоне поезда, где платоновский странник и его попутчики встречаются с ним впервые, складывается ситуация, адресующая читателя к христианским текстам:

«– Тракторы горячие, а жизнь прохладная, – сказал тамбовский по лицу человек.

– Вот то-то и горе, – враз согласился старичок.

– Не горюйте, посоветовал сверху неизвестный человек, лежащий там на голых досках. – Оставьте горе нам.

– Да как хочешь, я ничего! – испугался старичок.

– Да и я тоже ничего не говорил, – предупредил тамбовский житель.

– Бери молоко, – сказал верхний человек и опустил в красноармейской фляжке этот напиток. – Пей и не скули!

– Да мы сыты, кушай сам, ради бога, отказался старик.

– Пей, говорят, пока я не слез! Я же слышал, ты по молоку скучал. Старичок в страхе попил молока и передал фляжку тамбовцу...

Вскоре с верхней полки слез сам хозяин молока; <...> он обладал молодым нежным лицом, хотя уже утомлённым от ума и деятельности» [5, 2, с. 286].

Кондров выступает здесь в роли «верхнего человека» и «хозяина молока». Его голос нисходит к героям в ответ на горькие, почти еретические, сетования на жизнь. Вызывая у старичка и тамбовца испуг, Кондров советует им утешиться, оставив при этом горе ему и ему подобным. Тем самым он принимает на себя миссию утешителя скорбящих и испытателя скорбей. Испуг в сознании героев, в равной степени генетически приобщённых к

«древним веществам мира», закономерно превращается в страх, когда «верхний человек» предстаёт перед ними в облике отставного красноармейца, «воинствующего утешителя».

Млечный источник (источник утешения праведных душ), часто упоминаемый в «райских текстах», в руках Кондрова становится красноармейской фляжкой с «напитком», который он из сострадания, но с помощью угроз навязывает «отсталому элементу» («Бери молоко <...> Пей и не скули <...> Пей, говорят, пока я не слез!»). Примечательно, что герой с такой же двойственной настойчивостью навязывает попутчикам табак (естественно, абсолютно чуждый райской атрибутике) и заставляет старика курить.

В бедном и невзрачном пассажирском зале маленькой станции близ «с.-х. коллектива „Доброе начало“» герои наблюдают обстановку, призывающую к всеобщему движению к горизонтам утопического советского райского будущего:

«По стенам висели роскошные плакаты, изображающие пароходы, самолёты и курьерские поезда, плакаты призывали к далёким благополучным путешествиям и показывали задумчивых, сытых женщин, любующихся синей водой, а также обильной природой на берегах» [5, 2, с. 288].

В итоге, на пересечении библейского и современного духовно-культурных уровней высвечивается парадоксальность устремлений строителей советского благоденствия, которые в своей духовной и практической деятельности подсознательно (или сознательно) противоречат вековым христианским устоям и вечному в самих себе.

На фоне «райского текста» выглядят по-детски наивными и самоотверженные попытки колхозного «солнцестроительства», вдохновляемые тем же Кондровым.

Нерукотворный божественный свет является неременной составляющей райского топоса [9]. В сущности, он и есть Царство Божие, жизнь вечная и чистая энергия Божества (теофония), приобщение к которой происходит исключительно как дар божественного милосердия. По природе своей «несозданный» свет есть нечто совершенно отличное от света физического [10], однако,

именно последний оказывается пределом стремлений платоновского героя:

«<...> на незасеянной высоте склона стоит новая деревянная каланча, метров десять-двенадцать. Наверху каланчи блестело жестяное устройство, бывшее, судя по форме, рефлектором; причём оно было направлено так, что должно направлять лучи неизвестного источника света целиком в сторону колхоза.

– Вон наше солнце, которое не горит, – сказал мне Кондров, указав на каланчу» [5, 2, с. 291].

Для жителей «Доброго начала» стремление к «научному свету», который должен функционировать в соответствии с «Уставом для действия электросолнца в колхозе «Доброе начало», оборачивается погружением во тьму отступничества. Главная цель псевдонаучного строительства электрического солнца – «ликвидировать бога как веру», заменив его иной «культурной» силой, способной заставить людей верить в электричество как в бога.

Наиболее абсурдно в повести «Впрок» выглядят эпизоды, непосредственно касающиеся религиозной тематики. В частности, эпизод, где обыгрывается сюжет второго пришествия («Последнего суда»). Вопреки традиции христианского упования на пришествие Спасителя и воцарение Царства Божия, закреплённой и в библейских текстах, и в святоотеческой литературе, и в церковных песнопениях [11], платоновские герои при приближении бога мчатся «бороться с пришествием бога в слободу» [5, 2, с. 308] и в целом ситуация оборачивается фарсовым последним судом над самим богом.

Бог является им в облики бога-отца («Борода, ясные очи и благодушные пожилого лица служили как бы определёнными признаками бога-отца» [5, 2, с. 308]), что так же противоречит библейскому тексту. Во-первых, бог-отец своего лика человеку не являл; во-вторых, «Ибо Отец и не судит никого, но весь суд отдал Сыну, дабы все чтити Сына, как чтут Отца» (Откр. 5, 22). Более того платоновский бог-самозванец, который фактически был «кочегаром-летуном астраханской электростанции», является не для суда, а для «проповеди святой коллективной жизни и подыскания себе почётного

счастья в колхозе», чего он в итоге и достигает, став «второстепенным кузнецом» [5, 2, с. 311].

В связи с образом бога-отца в повести так же горько иронически обыгрываются образы святого духа, представленного в виде чернохвостого голубя, уносящегося боком вдаль, божественного нимба, работающего от электрической батареи с плохими контактами. В ходе дальнейшего повествования, в повести «Впрок» картины «самовольного раестроительства» и советского антирелигиозно-научного экспериментаторства платоновских героев сопровождаются пародийной трансформацией целого ряда библейских мотивов, в частности, мотивов воскресения, райского плодородия, райских ветров и т.д.

Приведённые наблюдения убеждают в том, что Ф. Достоевский и А. Платонов в молодые годы, побуждаемые жаждой социального блага, были склонны к «шатости» в социальных понятиях и убеждениях. Для Достоевского путь её преодоления пролегал через приобщение к православию и обретение истинной веры. Для платоновских героев-странников подобного рода путь к духовной истине оказывается невозможен, вследствие чего они зачастую представляются не только смелыми и убеждёнными революционными экспериментаторами, но и жертвами собственных попыток экзистенциального переустройства мира.

Примечания:

1. Об отношении Достоевского к представителям кружков Дурова, Белинского, Петрашевского и др. подробнее см.: Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821–1849. – М.: Наука, 1979. – 287 с.

2. Подробнее см.: Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 19

3. С точки зрения Н. П. Хрящевой «суд над действительностью» Платонов совершает именно «с позиций вечных архетипов». Подробнее см.: Хрящева Н. П. «Кипящая вселенная» Андрея Платонова. Динамика образотворчества и

миропостижения в сочинениях 20-х годов. // Автореф. дисс. ...доктора филол. наук. Екатеринбург. 1999. С. 30.

4. Подробнее см.: Федотов Г. П. Полное собрание статей. В 6 т. Т.1 Лицо России. Статьи 1918-1930 гг. Париж. YMCA-PRESS. С. 120.

5. *«И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке; и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог на земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделилась на четыре реки»* (Быт. 2, 8, 10).

6. *«И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего»* (Откр. 21, 2);

«И вознес меня (Ангел) в духе на великую высокую гору и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21, 10).

7. Подробнее см.: Рождественская М. В. Рай «мнимый» и Рай «реальный»: древнерусская литературная традиция. // Рождественская М.В. Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium», выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 31-46.

8. В легендах «самовольцы», стремящиеся в рай без божественного благословения, неизбежно были обречены на смерть (Например, новгородцы, упомянутые в Послании новгородского архиепископа Василия Калики тверскому епископу Фоме).

9. *«И ночи не будет там, и не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их»* (Откр. 22, 5).

10. Подробнее см.: Баршт К. А. Солнце и «база человека» // Баршт К. А. Поэтика прозы Андрея Платонова. – 2-е изд., дополн. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 127-138.

11. В частности см.: особый тропарь первых трёх дней Страстной седмицы: *«Се, Жених грядет в полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдяща; недостойн же паки, его же обрящет унывающа»;*

Откр. 22, 17: «И Дух и невеста говорят: прииди! И слышавший да скажет: прииди!» и т.д.

Библиография:

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972-1990. Т 6. (Ссылки на произведения Достоевского приводятся по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте статьи). 421 с.
2. Калмыков С. (ред.) Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX – начало XX века). М., 1979. 432 с.
3. Платонов А. О религии // Красная деревня. 1920. Авг. № 135. 5 с.
4. Платонов А. П. Эфирный тракт. Повести 1920-х – 1930-х годов // Платонов А. П. Собрание сочинений: в 8 томах. Т. 2. М., 2009. 560 с. (Ссылки на произведения Андрея Платонова приводятся по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте статьи).
5. Платонов А. Странствующий метафизик (По поводу «Трагедии одиночества» В. А. Поссе) // Воронежская коммуна, 1928. 13 января. С. 2. 8 с.

УДК 821.161.1

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И К. П. ПОБЕДОНОСЦЕВ: ПЕРЕПИСКА

Е. В. Суровцева
Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова

В русле изучения эпистолярного жанра «письма царю» рассматривается переписка Ф. М. Достоевского и К. П. Победоносцева, выделяется 11 тем переписки (3 из них с подтемами), разграничиваются «однотемные» и «многотемные» послания, высказываются замечания относительно взаимоотношений писателя и сенатора.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, К. П. Победоносцев, русская литература, литература и власть, цензура, эпистолярный жанр, «письмо царю».

F. M. Dostoevsky and K. P. Pobedonostsev: Correspondence
E. V. Surovtseva
Lomonosov Moscow State University

In line with the study of the epistolary «Letter to Tsar» deals with the correspondence of F. M. Dostoevsky and K. P. Pobedonostsev, stands 11 the correspondence (3 of them with sub-themes) is restricted «one-topic» and «many-topic» message, makes observations about the relationship between the writer and the Senator.

Key words: F. M. Dostoevsky, K. P. Pobedonostsev, Russian literature, literature and power, censorship, epistolary genre, «Letter to Tsar».

В русской и мировой русистике подробно анализировался жанр дружеского письма на материале литературы пушкинской эпохи [6, 9, 10, 4]. На наш взгляд, не менее интересными и разнообразными являются эпистолярные обращения русских писателей властям, причём подобного рода тексты создавались на протяжении всего XIX века. В качестве рабочего термина для их обозначения мы предлагаем наименование «письмо царю» (обоснование темы и анализ разнообразного материала подробно см. в [7]), однако очевидно, что подобного рода тексты были обращены не только к царям, но и к министрам и чиновникам высокого ранга. Неоднократно обращался к властям и Ф. М. Достоевский – он направил два письма императору Александру I (1858, 1859); два письма начальнику III Отделения Е. И. В. Канцелярии В. А. Долгорукову (1859); одно письмо управляющему III Отделением Е. И. В. Канцелярии

А. Е. Тимашеву (1859); одно письмо Санкт-Петербургскому военному генерал-губернатору А. А. Суворову (1865); Александру Александровичу Романову, четыре письма наследнику престола, будущему Александру III (1871/1872, 1872, 1873, 1876); кроме того, Достоевский состоял в переписке (нечастое явление!) с великим князем Константином Константиновичем Романовым, в истории русской литературы известным под инициалами К. Р. (нам известны шесть писем К. Р. Достоевскому и два письма Достоевского К. Р. в период 1879 – 1880 гг.). Отдельного анализа заслуживает переписка писателя с К. П. Победоносцевым – не только в силу её объёма (до нас дошло сорок писем Победоносцева Достоевскому, опубликованных в приложении к статье Л. Гроссмана [2], и восемь писем Достоевского Победоносцеву, включая один черновой набросок начала письма [3, т. 29, кн. 1 и 2; т. 30, кн. 1]) и длительности (1873 – 1880), но и уникальностью самого факта переписки писателя и сенатора (отметим, что их связывало также и личное общение). Оговорим, что Победоносцев общался (лично и эпистолярно) не только с Достоевским, но и с другими писателями (например, с И. С. Аксаковым, И. А. Гончаровым [8], Л. Н. Толстым). Как справедливо пишет современный исследователь,

«К. П. Победоносцев, <...> в силу своих взглядов на характер церковно-государственных отношений в России, символизирует идею синтеза и созидания, как он это понимал: монархическая власть, стоящая на православной вере, является главным источником формирования и развития национального самосознания, следствием чего является широкое культурное развитие в самых разных областях русской жизни. Именно этим, а вовсе не стремлением якобы чуть ли не контролировать все стороны русской политической, социальной и культурной жизни объясняется, в частности, активное участие К. П. Победоносцева в поддержке русских писателей, художников, музыкантов и т.д.» [5, с. 478].

Мы попытались составить список тем эпистолярного общения писателя и сенатора (отметим, что это как краткие «однотемные» записки, так и пространные «многотемные» послания) – перечислим их с указанием количества писем, в которых встречается каждая тема (мы настаиваем на

предварительности полученных нами данных и будем рады любым замечаниям и пожеланиям):

1. издание «Гражданина» (12 писем Победоносцева Достоевскому и 1 письмо Достоевского Победоносцеву);
2. творчество Достоевского (8 писем Победоносцева и 6 писем Достоевского);
3. сочинения Победоносцева (2 письма Победоносцева);
4. личные встречи (11 писем Победоносцева и 4 письма Достоевского);
5. разъезды Победоносцева (3 письма Победоносцева);
6. религия и её роль в современной жизни (2 письма Победоносцева);
7. самочувствие Достоевского (1 письмо Победоносцева и 2 письма Достоевского);
8. Достоевский в отъезде (в Эмсе); (1 письмо Победоносцева и 1 письмо Достоевского);
9. передача сочинений Достоевского высочайшим особам (4 письма Победоносцева);
10. общественная и литературная жизнь России (14 писем Победоносцева и 8 писем Достоевского);
11. современная европейская жизнь (2 письма Победоносцева и 1 письмо Достоевского).

Две из названных тем разбиваются на подтемы. Так, тема «Творчество Достоевского» делится на две подтемы:

1. «Дневник писателя» (6 писем Победоносцева Достоевскому и 4 письма Достоевского Победоносцеву);
2. «Братья Карамазовы» (3 письма Победоносцева и 6 писем Достоевского).

Тема «Общественная и литературная жизнь России» дробится на целый ряд подтем:

1. денежное пособие для вдовы священника М. Остроумовой (2 письма Победоносцева Достоевскому);

2. проповедь Преосвященного Амвросия (1 письмо Победоносцева);
3. фельетон в «Современных известиях» о Дубасове (1 письмо Победоносцева);
4. приезд М. Н. Каткова в Петербург (1 письмо Победоносцева Достоевскому и 1 письмо Достоевского Победоносцеву);
5. письмо градоначальнику (1 письмо Победоносцева);
6. покушение на царя А. К. Соловьёва (1 письмо Победоносцева);
7. работа Победоносцева по отправке ссыльнокаторжных из Одессы на Сахалин (1 письмо Победоносцева и 2 письма Достоевского);
8. литературная жизнь (В. П. Мещерский, В. Ф. Пуцыкович) (1 письмо Победоносцева);
9. литературная жизнь (П. Цитович) (1 письмо Победоносцева);
10. литературная жизнь (журналы) (1 письмо Победоносцева);
11. литературная жизнь (В. Ф. Пуцыкевич, А. Д. Градовский, печать в руках евреев) (1 письмо Победоносцева);
12. кончина Марии Александровны, супруги Александра II (2 письма Победоносцева);
13. влияние творчества Достоевского на современную русскую молодёжь (1 письмо Достоевского);
14. снятие сана со священника А. С. Надеждина (2 письма Победоносцева и 1 письмо Достоевского);
15. литературная жизнь (пушкинские торжества) (1 письмо Победоносцева и 2 письма Достоевского);
16. Влад. Соловьёв, гр. Толстая и Ю. Ф. Абаза в Петергофе (1 письмо Победоносцева);

17. распоряжение министра народного просвещения о необходимости опровержения преподавателями идей социализма (1 письмо Достоевского);

18. деятельность казнённого офицера В. Д. Дубровина, близкого террористам (1 письмо Достоевского – это послание подробно рассмотрено И. А. Волгиным [1, с. 170 – 174]);

19. литературная жизнь (В. Ф. Пуцыкевич) (2 письма Достоевского);

20. «Варшавский дневник» со статьёй К. Н. Леонтьева по поводу речи Достоевского на пушкинском празднике (1 письмо Победоносцева и 1 письмо Достоевского);

21. речь К. П. Победоносцева перед воспитанницами Ярославского училища (1 письмо Победоносцева и 1 письмо Достоевского).

Тема «Современная европейская жизнь» делится на три подтемы:

1. 7-я статья закона об обучении (Франция) (1 письмо Победоносцева);

2. бытовая сторона современной европейской жизни (1 письмо Достоевского);

3. русская эмиграция в Европе (1 письмо Победоносцева).

К «однотемным» запискам относятся, например, все письма сенатора и писателя по поводу сотрудничества Победоносцева в «Гражданине» (все эти тексты относятся к 1873 г.). К «многотемным» письмам относятся, в том числе, письма Победоносцева от 9 июня 1879 г. (темы: «Религия и её роль в современной жизни», «Общественная и литературная жизнь России» (подтемы: «Работа Победоносцева по отправке ссыльнокаторжных из Одессы на Сахалин», Литературная жизнь (журналы)), «Современная европейская жизнь» (подтема: «7-я статья закона об обучении во Франции»)) и от 22 июля 1880 г. (темы: «Разъезды Победоносцева», «Общественная и литературная жизнь России» (подтемы: «Кончина Марии Александровны, супруги Александра II», «Снятие сана со священника А. С. Надеждина», «Литературная жизнь (пушкинские

торжества)) или письма Достоевского от 19 мая 1879 г. (темы: «Творчество Достоевского» (подтема: «Братья Карамазовы»), «Общественная и литературная жизнь России» (подтемы: «Распоряжение министра народного просвещения о необходимости опровержения преподавателями идей социализма», «Деятельность казнённого офицера В. Д. Дубровина, близкого террористам»)) и от 25 июля 1880 г. (темы: «творчество Достоевского» (подтема: «Братья Карамазовы»), «Общественная и литературная жизнь России» (подтемы: «Снятие сана со священника А. С. Надеждина», «Речь К. П. Победоносцева перед воспитанницами Ярославского училища»)).

При рассмотрении переписки Достоевского и Победоносцева следует обратить внимание на ряд следующих моментов.

Во-первых, очевиден неформальный «стиль общения» писателя и сенатора. Победоносцев обращается к Достоевскому с просьбами, например, сохранить в тайне его авторство статьи о съезде юристов в Москве, указывая, что для него очень важна анонимность (послание от 23 октября 1873 г.), и в ответном письме Достоевский (также 23 октября 1873 г.) успокаивает своего адресата и сообщает ему, что в типографию поступит копия статьи, написанная рукой постороннего писаря. Победоносцев как глава Синода просит писателя посетить священника Алексея Степановича Надеждин, ходатайствующего о снятии сана, с тем чтобы составить о нём представление и написать о встрече Константину Петровичу, не желающему принимать необдуманных решений по таким важным вопросам (письмо от 22 июля 1880 г.). Этот священник проживал в Старой Руссе, где в тот момент находился и сам Достоевский, именно поэтому Фёдора Михайловича и просят об этой услуге. Писатель просьбу выполнил и через несколько дней (25 июля 1880 г.) прислал подробное описание Надеждина и своё впечатление о нём. В свою очередь Достоевский также обращается к Победоносцеву с просьбами – например, видимо, он хлопотал о выдаче пенсии вдове священника М. Остроумовой, о которой идёт речь в письме Константина Петровича от 18 октября 1876 г. Особенно хотелось бы обратить внимание на количество писем Победоносцева и Достоевского о встречах друг с другом – желаемых (например, в письме от 28 февраля 1878 г. Победоносцев приглашает

Достоевского зайти к нему на днях), состоявшихся (сенатор в письме от 12 января 1879 г. между прочим пишет, что *«вы иногда заходили ко мне по субботам»*) и несостоявшихся (так, в письме от 31 января 1876 г. Константин Петрович выражает сожаление, что Фёдор Михайлович заехал к нему накануне и не застал – *«только вчера случилось, что дома не обедал»*).

Во-вторых, на наш взгляд, можно говорить о том, что Победоносцев был своего рода посредником между Достоевским и царской семьёй. Так, именно Константин Петрович дал Фёдору Михайловичу совет преподнести наследнику престола, будущему Александру III, «Дневник писателя» (письмо от 13 ноября 1876 г.) и цесаревичу Константину Константиновичу Романову «Братьев Карамазовых» (первая записка от 9 декабря 1880 г.) и выступал организатором встречи цесаревича и писателя (вторая записка от 9 декабря 1880 г. и письмо от 15 декабря 1880 г.).

В-третьих, письма Победоносцева Достоевскому являются ещё одним свидетельством того, насколько хорошо разбирался Константин Петрович в вопросах литературной жизни современной ему России. В его письмах, как видно из приведённых выше списков тем, неоднократно упоминаются имена издателей, критиков, авторов журнальных статей, весьма нелестно характеризуется современная литературная жизнь (так, отрицательно оценивается деятельность В. Ф. Пуцыковича).

В-четвёртых, в анализируемой переписке Победоносцев высказывает и свои суждения и творчестве Достоевского («Братья Карамазовы»), сообщает ему сведения о жизни русской эмиграции в Европе, которые тот использовал в «Дневнике писателя».

В-пятых, не обходятся стороной и самые острые вопросы и проблемы современности – так, 19 мая 1879 г. Достоевский пишет Победоносцеву о Дубровине, одновременно рассуждая о его личности и о революционных идеях.

Изучение писем во власть Ф. М. Достоевского и других русских писателей XIX века и эпистолярного общения К. П. Победоносцева с представителями интеллигенции будет нами продолжена.

Библиография:

1. Волгин И. Л. Колеблясь над бездной. Достоевский и русский императорский дом. М., 1998. 659 с.
2. Гроссман Л. П. Достоевский и правительственные круги 1870-х годов // Литературное наследство. Том 15. М., 1934. С. 83–162.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 томах. Л., 1972–1990.
4. Кузьмина М. Д. Дружеское письмо 1830-х годов: заграничные корреспонденции Т. Н. Грановского // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 3 (72). С. 48–51.
5. Ореханов Г. Русская Православная Церковь и Л. Н. Толстой: конфликт глазами современников. М., 2010. 696 с.
6. Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. // Русская проза. Под. ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Сб. ст. Л., 1926. С. 74–101.
7. Суровцева Е. В. Жанр «письма царю» в XIX – начале XX века. М., 2011. 164 с.
8. Суровцева Е. В. И. А. Гончаров и К. П. Победоносцев: переписка // Современные тенденции в образовании и науке: Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 28 ноября 2014 г.: В 14 частях. Часть 2. Тамбов, 2014. С. 132–133.
9. Тодд У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху. СПб., 1994. 207 с.
10. Фесенко О. П. Дружеский эпистолярный дискурс пушкинской поры. Омск, 2008. 128 с.

УДК 821.161.1: 821.133.1

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ КАК АРХЕТИП ПИСАТЕЛЯ В КОНЦЕПЦИИ А. ЖИДА

Д. Д. Усенок

Московский педагогический государственный университет

В работе анализируется книга Андре Жида «Достоевский» с точки зрения контекста, в котором она была опубликована. В сопоставлении позиций известных французских критиков проявляется уникальность рецепции Жида и особенность его взгляда. Достоевский стал для Жида символом писательского пути. Сверяя себя с русским классиком, Жид формировался как писатель и открывал в себе новые грани своего дара.

Ключевые слова: Достоевский, Жид, Вогюэ, мистицизм, консерватизм, архетип.

**F. M. Dostoevsky as the Archetype of the Writer
in the Concept of A. Gide**

D. D. Usenok

Moscow Pedagogical State University

This article analyzes a book of André Gide *Dostoevsky* from the point of view of the context, when it was published. A comparison of French critic's positions shows an originality of Gide's reception and a peculiarity of his view. Dostoevsky became a symbol of writer's way for Gide. Comparing himself with a Russian classic Gide was developing like a writer and discovered new sides of his gift.

Keywords: Dostoevsky, Gide, Vogüé, mysticism, conservatism, archetype.

На рубеже XIX-XX веков русская литература стала модной и востребованной во Франции. Первым русским писателем, получившим большую известность среди французских читателей и интеллектуалов, стал И. С. Тургенев. Вслед за этим возросла популярность Л. Н. Толстого. В конце XIX века появляются две наиболее значительные работы об истории и культуре России: «Империя царей и русские» (1881-1885) историка и публициста А. Леруа-Больё и «Русский роман» (1886) знаменитого французского литератора Эжена Мельхиора де Вогюэ. В своей работе Вогюэ рассуждает о мистицизме русского человека на примерах произведений русских писателей, отказываясь от привычных западных штампов о варварстве и нецивилизованности русских. Де Вогюэ противопоставляет религиозный мистицизм русской литературы рационализму

французского натурализма Э. Золя и братьев Гонкуров. Но в своей статье «Константы русскости и эволюцию русского культурного сознания в книге Эжена де Мельхиора де Вогиюэ „Русский роман“» В. П. Трыков, давая подробный анализ книги, предлагает следующее понимание мистицизма у Вогиюэ: *«особая душевная настроенность, когда чувство, интуиция, воображение, вера превалируют над разумом»* [6]. Следует подчеркнуть, что де Вогиюэ стоял у истоков «католического возрождения», придерживался консервативных взглядов и выступал с критикой Просвещения наравне с другими консервативными мыслителями Франции.

Книга «Русский роман» произвела сильное впечатление на Андре Жида (1869-1951), но впоследствии заставила его спорить с французским популяризатором русской литературы. Сборник статей и лекций А. Жида «Достоевский» (1923) открыл новые грани в понимании наследия русского классика. В этом причина полемичности текста Жида по отношению к интерпретаторам Достоевского, в первую очередь к Э. М. де Вогиюэ и А. Сюаресу. Жид критиковал консервативных критиков за то, что они стремились приблизить Достоевского к западному читателю, игнорируя новаторство русского гения. Он говорит о «непрочитанности» автора «Преступления и наказания» (1866) на Западе и его всемирном значении. Непонимание Достоевского Жид связывает с недостатком знаний о контексте, в котором сформировался писатель, поэтому французский модернист касается «инаковости» русского характера, углубляя мысль де Вогиюэ о русском мистицизме. Жид утверждает, что религиозное мироощущение определяет сознание русского человека и входит в противоречие с западным рационализмом. Помимо искреннего интереса к наследию русского писателя С. Л. Фокин усматривает в книге «Достоевский» желание Жида отстоять собственную эстетическую установку на неприкосновенность творца [5, с. 105]. Он использует образ Достоевского как защиту от несогласных с ним критиков, обвинявших его в имморализме.

Поверяя Ф. М. Достоевскому собственные идеи, Жид не искажает портрет русского писателя. Его целью становится самоуглубление и самопознание, которое происходит во время чтения и анализа текстов автора «Преступления и наказания». Писательский дар Жида был сформирован книгами, которые он

читал. Проведя в своей книге «Достоевский» параллель между писателем-человеком и писателем-творцом, Жид подчёркивает небрежность, с которой Достоевский писал письма и публицистику, противопоставляя её художественной цельности и стилистической убедительности его романов. Для эстета, Андре Жида, всё, чем занимается художник в отрыве от работы над прозой, побочно и является только черновиком и поводом для того, чтобы развиваться и выдумать новый сюжет. Для Жида художник живёт для того, чтобы писать, но не наоборот. Так же и книга о Достоевском помогала Жиду в работе над его главными романами «Подземелья Ватикана» (1914) и «Фальшивомонетчики» (1925), что читатель может обнаружить как в стилистике этих произведений, так и в их проблематике.

Главные герои обоих произведений ставят эксперимент над собой и над окружающими людьми, не соотнося поступки с нормами морали. Лафкадио, главный герой «Подземелий Ватикана», имеет что-то и от Раскольникова, и от Ставрогина. Лафкадио убивает человека не из личной выгоды или не из желания помочь ближнему, как пытается себя в этом убедить Раскольников, убивая старуху. Лафкадио чувствует себя нереализованным и непонятым окружающими его людьми, поэтому хочет любой ценой упразднить барьеры, сковывающие его волю. Его провокации по отношению к людям напоминают поведение Ставрогина, центрального героя романа «Бесы» (1871), который, устав от скучной компании, кусает одного из собеседников за нос. Когда люди живут по установленным правилам, в их жизни нет места спонтанности, проявляющей их глубинную природу. Лафкадио не имеет никаких правил, кроме одного – жить в соответствии с внезапным порывом. Для Лафкадио поступки важнее рассуждений об их пользе или моральной стороне. Только после решения пойти на убийство, Лафкидио начинает мучиться. Но поначалу в нём говорит не совесть, а страх быть разоблачённым. Он рассматривал преступление как игру, как способ доказать себе, что он стоит выше категорий добра и зла. От возникших нравственных мук Лафкадио ненадолго спасает юная девушка, Женевьева, увидевшая в нём незаурядного человека, полюбившего его вопреки совершённому преступлению:

«Я ведь к вам пришла, Лафкадио, а не к кому иному. К преступнику, Лафкадио! Как часто я шептала ваше имя с того самого дня, когда вы предстали мне как герой, даже чересчур смелый... Теперь вы должны знать: я втайне обрекла себя вам уже в ту минуту, когда вы проявили на моих глазах такое самоотвержение. Что же произошло с тех пор? Неужели вы убили? Что вы с собой сделали?» [2, с. 203].

Спасение ребёнка из горящего дома, которое предпринял Лафкадио, и убийство для него вещи одного порядка: преодоление себя. Вопрос Женеьевы *«Что вы над собой сделали»* почти дословная цитата из *«Преступления и наказания»*, поскольку Соня Мармеладова говорит Раскольникову то же самое. Но спасаясь от мук совести, Лафкадио утягивает Женеьеву в бездну собственного падения вместе с собой. Жид не даёт точного ответа – что ожидает героев, но намекает на невозможность Лафкадио измениться и любить. Хочет ли Лафкадио, заполучивший чистоту юной девушки, признаться в собственном преступлении – этим открытым вопросом Жид завершает роман, утверждая таким финалом имплицитную полемику с Достоевским, верящим в человека.

Большое количество схожих мотивов можно обнаружить между *«Фальшивомонетчиками»* и *«Бесами»*. Многие в романе и в опубликованном дневнике к *«Фальшивомонетчикам»* указывает на то, что *«Фальшивомонетчики»* – роман полемический по отношению к современникам и писателям прошлого. Дневник открывает причины, по которым роман посвящен Роже Мартен дю Гару – во время работы над книгой, Жид показывал писателю отрывки, имел в виду его эстетический опыт, отталкиваясь от него. Но когда Андре Жид только начинал работу над будущей книгой, он в наибольшей степени учитывал опыт Ф. М. Достоевского, о чём свидетельствуют некоторые записи из его дневника. Название *«Фальшивомонетчики»* Жид выбрал задолго до того, как приступил к написанию романа. Находясь в поиске подходящего рассказчика, Жид подбирал материал, который станет фоном для основного действия. В своём дневнике, приложенном к роману, он пишет, что хочет оттолкнуться в работе над книгой от газетных вырезок 1906-1909 годов, рассказывающих о делах фальшивомонетчиков-анархистов и об истории самоубийств

школьников в Клермон-Ферране [3, с. 354]. Эта запись отсылает читателя к истории создания романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (1871), отправной точкой для которого послужила реальная история убийства студента. Приведённые исторические события возникают в романе лишь в нескольких эпизодах и не играют для «Фальшивомонетчиков» существенной роли. Когда роман находился в стадии зарождения, Жид в дневнике наполнял понятие фальшивомонетчиков следующим содержанием:

«Общество фальшивомонетчиков („кружок“) принимает только людей скомпрометированных. Каждый из его членов должен принести в залог что-нибудь такое, при помощи чего его можно было бы шантажировать» [3, с. 354].

Запись, сделанная Жидом, напрямую коррелирует с задумкой Достоевского в «Бесах». Пятёрка Верховенского держалась на шантаже: основанием для сплочённости такой группы было убийство человека и неразглашение о совершённом преступлении. Человек проверялся на способность пойти до конца в любом деле. Молчание о готовящемся преступлении было условием пребывания в так называемой пятёрке. Именно это практикуют подростки, герои «Фальшивомонетчиков», шантажируя и провоцируя мальчика Бориса, и принуждают его к самоубийству. Фальшивые принципы кружка, которые навязываются Борису, преподносятся как игра, неудачная остроата, превращающаяся в подлинную трагедию.

Однако, главная схожесть между произведениями проявляется не столько в замысле, сколько в том, что стоит за мотивировкой персонажей. Один из главных мотивов романа Достоевского – это тема неподлинной исповеди. Наиболее наглядно это открывается читателю в главе «У Тихона» романа «Бесы», в которой Ставрогин приходит на исповедь, но он не рассказывает священнику о совершённом преступлении, а приносит ему написанный текст. Рассказывая о том, что он совершил девочку, Ставрогин как будто бы раскаивается, но Тихон говорит ему, что этот «документ» не выглядит покаянием. Ставрогин, как может показаться, казнит себя за содеянное, но слог выдаёт его самолюбование и желание шокировать читателя. Через Ставрогина говорят его бесы, и для Достоевского важно то, что дьявол, незримо присутствующий в романе, не может раскаяться,

хотя его слова зачастую кажутся правдоподобными. Все герои «Бесов» красноречивы и убедительны, но они одержимы, и поэтому их действия приводят невиновных людей к гибели и порождают хаос. Ставрогин не участвует в политическом кружке, но его преступление самое страшное – он не имеет возможности раскаяться в собственном грехе. Он не только надругался над ребёнком, но и любит свой собственный поступок. Он ставит над собой эксперимент, переступая через законы нравственности, и это для Достоевского самое страшное, что может произойти с человеком.

Тема неподлинной исповеди присутствует и в романе Андре Жида. В своём дневнике Жид пишет:

«В “Идиоте”, которого я сейчас перечитываю, сказано про молодых людей, что у них было очень неотчётливое представление границ своей власти. Прекрасный эпиграф для одной из глав» [3, с. 372].

Герои Жида, общаясь друг с другом, никогда не достигают искренности в собственных словах. Бернар, как и Оливье, бунтует против своих родителей, но впоследствии становятся заложниками своего бунта. Они должны соответствовать тому статусу, на который претендуют. В этом смысле, очень показательна их переписка во второй части романа. Бернар уезжает в Швейцарию с кумиром Оливье, Эдуардом, чем вызывает в своём друге сильную ревность. Автор сталкивает своих персонажей, заставляя показать, что они не властны над своими эмоциями и поступками. Их письма выглядят подлинно дружескими и откровенными, но, как и в случае, со Ставровиным, их выдаёт стиль письма. Жид показывает, что его герои хотели бунтовать против окружающего мира, но ими завладевают такие же человеческие эмоции, в которых они обвиняли своих родных. Оливье легко поддаётся лестным речам Пассавана и ревнует своих друзей – Эдуарда и Бернара. Бернар не знает, что делать после своего бунта против родителей. Он живёт по наитию, но наталкивается на разность во взглядах с Эдуардом, на которого он возлагал надежды, сталкивается с неприятием своих чувств со стороны Лауры и неспособностью позаботиться о мальчике Борисе, в котором он видит родственную душу, поскольку мальчик такой же незаконнорождённый, как и сам Бернар. Персонажи Жида не совершают преступления, но они говорят теми словами,

которые хотели бы выдать за свои. В этом смысле все персонажи книги фальшивы. Бернар, говоря Лауре о своих чувствах, признаётся, что говорит словами из прочитанных книг. Его чувства навязаны литературой. Но их настоящие (фальшивые?) ценности не имеют ничего общего с их поступками. Н. П. Михальская пишет об этом так:

«Разменными монетами становятся фальшивые слова и чувства, искренность подменяется лицемерием. В такой среде ощущает себя изгоем герой романа – молодой человек Бернар Профитандье» [4, с. 39].

В финале Бернар действительно возвращается в дом, где он вырос, не сумев построить литературную карьеру, о которой мечтал. Бернар пытается играть по правилам мира, в котором желает реализоваться, но первый же его поступок оборачивается подлостью – он прочитывает дневник Эдуарда. Неудача, которую терпит Бернар, толкает его к тому, чтобы вернуться в дом Профитандье, но по наблюдению Михальской он возвращается, *«но уже иным, чем прежде. Нельзя утверждать, что приобретённый им опыт велик, но этот опыт приобрёл он сам»* [4, с. 39]. Жид не выносит приговора своему герою. Он не состоялся, как персонаж, которого можно противопоставить буржуазному обществу, но, благодаря своему порыву, Бернар сделал важный шаг на пути идентификации собственной личности и обретения своего мнения.

Жид утверждает, что Достоевский может помочь Франции лучше понять саму себя. Являясь самым национально-русским писателем, он смог стать универсально-европейским. Это борьба с заскорузлой традицией, которая губительна для культуры, а Достоевский по Жиду может оживить самосознание Франции, привести её к новым интеллектуальным прозрениям.

«Во имя традиции были отвергаемы и гонимы многие, кому вскоре суждено было стать краеугольным камнем этой традиции» [1, с. 359].

В этой цитате искушённый читатель легко угадает намёк автора на собственное положение в литературном контексте французской жизни. После этой книги Достоевский воспринимался во Франции в сопровождении А. Жида, и впоследствии новые интерпретаторы

русского классика считались с его позициями, соглашаясь или оспаривая их.

Библиография:

1. Жид А. Достоевский // Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 2002. 464 с.
2. Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетчики. Возвращение из СССР. М., 1990. 640 с.
3. Жид А. Фальшивомонетчики. Л., 1936. 393 с.
4. Михальская Н. П. Андре Жид // Зарубежная литература XX век. М., 2003. 464 с.
5. Фокин С. Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб., 2013. 396 с.
6. Трыков В. П. Константы русскости и эволюции русского культурного сознания в книге Эжена де Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» // Rhema. Рема. 2017. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/konstanty-russkosti-i-evolyutsiya-russkogo-kulturnogo-soznaniya-v-knige-ezhena-melkhiora-de-vogyue-russkiy-roman/viewer> (Дата обращения 21.01.2021).

**МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ «ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА СЧАСТЬЯ»**

УДК 331.1:316.6

**СЧАСТЛИВЫЕ СОТРУДНИКИ – ОСНОВА ДЛЯ ЗДОРОВОГО
УПРАВЛЕНИЯ**

С. Н. Аверкина, Б. Лаххайн, М. Б. Чиков
**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

Статья посвящена специфике управления современного предприятия, а также проблемам удовлетворённости сотрудников условиями труда, предупреждению преждевременного «выгорания сотрудников», изучению основных мотивационных механизмов, способствующих повышению качества труда. Анализируются объективные и субъективные факторы оценки результатов труда сотрудников с точки зрения количественных и качественных показателей. В статье предложены систематизация результатов опроса трудящихся, обозначены механизмы и способы сохранения мотивации и здоровья сотрудников и формирования «оптимального» образа современного руководителя, ориентированного на повышение показателей эффективности труда и поддержание хорошего психологического климата на предприятиях.

Ключевые слова: профессиональная коммуникация, сохранение здоровья и работоспособности в процессе трудовой деятельности, здоровое управление.

Happy Employees as the Foundation for Healthy Management
S. N. Averkina, B. Lachhein, M. B. Chikov
Nizhny Novgorod State Linguistic University

The article is devoted to the specifics of the management of a modern enterprise, as well as the problems of employee satisfaction with working conditions, the prevention of premature «burnout of employees», the study of the main motivational mechanisms that contribute to improving the quality of work. The objective and subjective factors of evaluating the results of employees' work in terms of quantitative and qualitative indicators are analyzed. The article presents the systematization of the results of the survey of workers, identifies the mechanisms and ways to preserve the motivation and health of employees and the formation of an «optimal» image of a modern manager, focused on improving labor efficiency indicators and maintaining a good psychological climate at enterprises.

Keywords: professional communication, health and working capacity preservation, healthy management.

Ценностная ориентация современного российского общества существенно изменилась, отчасти под влиянием аксиологических доминант зарубежных экономик, отчасти из-за процессов реформирования российского общества. Во главе угла оказались такие категории как успешность, эффективность, гибкость, стрессоустойчивость. Однако все эти тенденции не всегда положительно сказываются на физическом и ментальном здоровье сотрудников.

В современном мире никого не удивит вопрос о том, нравится ли человеку его работа. Можно услышать разные ответы, например: «Мне по-настоящему повезло. Интересные проекты. Есть пространство для принятия самостоятельных решений. Отличный коллектив. Шеф всегда прислушивается ко мне». И такое бывает... «Счастливый» сотрудник, обладающий известной свободой действий, заслуживающий доверие начальства, готов выполнять поставленные задачи даже в условиях потери в заработной плате.

Есть множество вещей, способных осчастливить человека: для одного важно прекрасное здоровье или большая семья, для других важнее карьерный рост, повышение социального статуса. Люди очень по-разному понимают счастье. Однако при всех обстоятельствах, хорошее самочувствие является залогом для всех значимых перемен в жизни.

Вместе с тем следует отметить, что и в Германии, и в России для более чем половины населения работа связана с необходимостью обеспечивать себя и свою семью. А растущие материальные потребности приводят к повышению пенсионного возраста. Многие стараются работать как можно дольше.

Разве это не повод задуматься о позитивных аспектах, связанных с необходимостью трудиться? Отсюда и главный вопрос, который ставится в данной статье: можно ли считать людей, которые с удовольствием ходят на работу счастливее и здоровее, чем тех, кто работает, осознавая лишь финансовую необходимость труда?

В данном исследовании используются методы статистического анализа материала (статистическое наблюдение, выборка, корреляционный анализ, создание вариационных рядов

и рядов динамики). В фокусе внимания находятся опросы, проведённые ведущими социальными институтами (ВОЗ, университетскими центрами, психологами, занимающимися проблемами изучения климата в коллективе, специалистами в области физиологии труда, юристами, специализирующиеся в области трудового права [2, 3, 7]).

Вплоть до 80-х гг. для защиты здоровья на производстве особое внимание уделялось непосредственной защите сотрудников на рабочем месте. И сегодня перед началом работы на некоторых предприятиях, связанных с работой на больших высотах или при низких температурах, сотрудники проходят обязательный медицинский контроль; на стройке обязательно ношение шлемов, в лабораториях трудятся в защитных перчатках. Этот ряд можно продолжить. Главное – избежать травм при работе в опасных для жизни условиях и при наличии факторов, угрожающих здоровью.

В противовес точке зрения патогенеза – факторов, вызывающих нарушение здоровья, – в 1978 г. израильский социолог Аарон Антоновски (1923-1994) сформулировал концепцию салютогенеза как концепцию развития резервных источников здоровья у индивидуума. Главный вопрос концепции: что сохраняет здоровье человека [4]? В основу данной теории положено представление о связи межличностного общения и социального окружения человека с состоянием его здоровья [5]. Принципиально сменился фокус постановки вопроса. Важно не столько то, что может повредить здоровью. Важнее то, что может сохранить его [4].

Главной идеей А. Антоновски стала концепция об осознании человеком безусловной значимости своей профессиональной деятельности, восприятии профессиональной жизни как полезной, осмысленной, важной для окружающего мира. Длительная неудовлетворённость, негативные эмоции плохо влияют на иммунную систему и способствуют развитию хронических заболеваний. Чувство собственной значимости и положительные переживания, напротив, положительно влияют на здоровье и производительность труда [6, 8, 9].

Впервые этой теме была посвящена конференция ВОЗ 1986 г.

в Оттаве. Была составлена так называемая Оттавская хартия, которая гласит: *Укрепление здоровья – это процесс, дающий людям возможность влиять на своё здоровье и улучшать его.* (Оттавская хартия, 1986 г.). В результате провозглашения «Жизненного комплекса» на Оттавской конференции ВОЗ в 1987 г. опубликовала другое определение здоровья: *«Здоровье – это способность и мотивация вести экономически и социально активную жизнь».* Это уже не основная цель жизни, а скорее средство для достижения целей.

В рамках программы используется подход с учётом жизненного комплекса. Он представляет собой место, где люди активно используют и сами формируют своё окружение, а значит, поднимают и решают вопросы, касающиеся здоровья. К подобным комплексам относятся школы, рабочие места, больницы, города и деревни.

С момента своего принятия Оттавская хартия послужила импульсом и руководством для укрепления здоровья в различных сферах общества, а также способствовала развитию социальных и организационных наук, включая эпидемиологию.

Опираясь на концепцию Антоновски о салютогенезе, профессор Бадура из университета Билефельда развил концепцию «здоровой организации», нашедшую широкое распространение в Евросоюзе. Для неё предпочтительны: партиципативный стиль управления, культура доверия, прозрачность решений, ориентированная на процесс организация труда, командная работа; психосоциальное благополучие (устранение чувства тревоги и состояния беспомощности), высокая самооценка и уверенность в себе, высокая удовлетворённость работой, высокая мотивация, тесная связь с компанией, социальные и управленческие компетенции чётко выражены и общеприняты; низкая текучесть кадров, готовность к нововведениям, взаимопомощь, низкий уровень потребления средств, вызывающих зависимость, благоприятный для здоровья образ жизни (хорошее питание, высокая физическая активность и проч.).

И завершает эту конструкцию образ руководителя, ориентированного на сохранение здоровья сотрудников и

способного правильно выстроить рабочие процессы с учётом данной задачи.

В экономике под управлением понимается *«прямое и опосредованное влияние на процесс достижения цели»* [10]. Кто подходит для этой деятельности? Есть мнение, что руководители, ориентированные на сохранение здоровья сотрудников лучше умеют структурировать, оптимизировать рабочие процессы грамотно аргументировать свои требования. И не только. Они ставят во главу угла отношения в коллективе, способствуют улучшению климата, подъёму мотивации сотрудников, обладают безусловной социальной компетенцией. Они способны объединить личные стремления сотрудника и цели, стоящие перед организацией, являясь примером благодаря искренней вовлеченности и заинтересованности.

Исследования 2013 г. профессора Хайке Брух из университета Санкт-Галена показывают, насколько эффективней работают руководители, ориентирующиеся как на достижение высоких производственных показателей, так и на предоставление свободы творчества сотрудникам [11]. Группа, сформированная профессором Брух, выделила шесть основных факторов *«здорового стиля руководства»* [12]:

1. Сотрудники ориентированы на сохранение чувства уверенности. Руководитель обеспечивает прозрачность в деятельности предприятия.

2. Сотрудники, чей труд не оценивается по достоинству, чаще требуют увеличение оклада: «похвала – второй оклад».

3. Руководитель должен соизмерять возможности сотрудника, нагружая его работой, так как именно переутомление или недостаточная занятость делают сотрудника вялым, нездоровым, несчастным и недовольным.

4. Здоровое управление подпитывает силами, а не выжимает.

5. Необходимо предоставлять сотруднику свободу при выполнении рабочих поручений.

6. Важно сохранение здорового климата: радуют хорошие отношения с коллегами и, что немаловажно, с руководством.

Немецко-российский проект, реализованный в Северо-Западном государственном медицинском университете им. И. И. Мечникова в Санкт-Петербурге (2015-2018), был посвящён исследованию условий труда российских сотрудников на иностранных предприятиях, работающих в РФ. Акцент был сделан на вопросе, как влияет систематическое поддержание здоровья сотрудников на результаты труда?

В качестве примера был взят завод «Сименс технологии газовых турбин» в Ленинградской области. В опросе приняло участие 144 сотрудника предприятия. В рамках исследования были применены метод Вайсмана, позволяющий исследовать уровень стресса сотрудников, и метод исследовательской группы финского профессора Ильмаринена, связанный с изучением уровня работоспособности сотрудников. Учёные сделали вывод, что для большинства стресс на работе означает следующее: недостаток информации о перспективах профессионального роста; об оценке руководством проведённой работы; чувство беспокойства в связи с принимаемыми решениями; невозможность повлиять на решения руководства.

В связи с этим возник очевидный вопрос, как можно повлиять на ситуацию [13]?

Одним из выходов стало систематическое изучение состояний сотрудников. Сегодня многие европейские предприятия открывают *Chief Happiness Officer* или принимают на работу «менеджеров по хорошему самочувствию сотрудников» (*Feelgood-Manager*). В Германии такие отделы могут быть достаточно большими (это зависит от размеров предприятия).

Некоторые фирмы приглашают экспертов, которые оценивают психологическое состояние сотрудников и уровень их трудоспособности в разных условиях. Например, исследовательская группа из Оксфорда опрашивала 1.800 сотрудников *Call-Center* компании *British Telecom* в одиннадцати офисах на протяжении шести месяцев. Данные о психологическом состоянии работников соотносились с производственными показателями. Выяснилось, что сотрудники были продуктивнее на 13% в те недели, когда они ощущали себя счастливее [14]. Результаты говорят сами за себя.

Связь заработка и психологического благополучия не может быть однозначно определена. Однозначно можно констатировать, что здоровые люди с семьёй, которые довольны работой и живут в согласии с окружающими, более счастливы. Мужчины в целом более счастливы, чем женщины; дети и пожилые люди, счастливее людей среднего возраста.

Показательными представляются исследования Нобелевских лауреатов в области экономики Даниэля Келемана и Ангуса Т. Антона (*Daniel Kahnemann, Angus T. Aton*). Они изучали ценностные ориентации поколения Y, молодых людей, рождённых в 1980 и 1999. Выяснилось, что в отношении доходов наблюдается следующая закономерность: увеличение зарплаты с 15.000 до 30.000 € в год значительно улучшало настроение опрошенных; подъем с 30.000 до 60.000 € – ещё больше. Однако после превышения границы дохода в 120.000 € и более опрошенные ощущали чувство тревоги. Такие доходы требуют большей ответственности, собранности, отнимают то, что помогает быть счастливым – свободное время для общения с семьёй и для досуга, эмоциональный комфорт – сохранение баланса между работой и наслаждением жизнью (*Work-Life-Balance*) [15].

Счастье – это не привилегия, утверждает Юрген Вайблер, специалист из университета в Гагене (*Fern-Universität, Hagen*) [16]. В центре внимания профессора оказалось поколение Z, ориентированное на внутреннее равновесие и психологический комфорт. Эти молодые люди, с детства владеющие *Digital Natives*, выросшие на *Internet, Smartphones* и на других гаджетах, менее всего хотят сидеть в офисах, занимаясь скучной работой в ожидании пятницы. Стресс, даже при хорошем заработке, не для них. Работу сегодня можно делать в сети. При выстраивании управленческой модели необходимо учитывать и эти немаловажные социально-психологические факторы.

Сегодняшние выпускники университетов являются потенциальными руководителями. Важно осознавать, что в современном менеджменте профессиональные знания (*Hardskills*) и социальные компетенции (*Softskills*) одинаково учитываются при приёме на работу. Счастливое состояние сотрудников – один из показателей, который учитывается при подведении итогов деятельности предприятий. И этому следует учиться.

Библиография:

1. *Antonovsky A.* Health, Stress and Coping: New Perspectives on Mental and Physical Well-Being // Jossey Bass, San Fransisco. 1979.
2. *Badura B.* Soziale Unterstützung und chronische Krankheit. Zum Stand sozialepidemiologischer Forschung // Suhrkamp, Frankfurt (Main). 1981.
3. *Badura B. Hehlmann, T.,* Betriebliche Gesundheitspolitik. Der Weg zur gesunden Organisation // Springer, Berlin, Heidelberg, New York. 2003.
4. *Beitel E.* Bochumer Gesundheitstraining // Verlag modernes lernen. Dortmund. 2007.
5. *Berkmann L. F., Glass T.* Social Integration, Social Networks, Social Support and Health// Berkman L. F., Kawachi I. (eds.): Social Epidemiology. Oxford University Press, Oxford. 2000. S. 137-173.
6. *Bruch H., Kowalevski S.* TOP JOB – Gesunde Führung, Wie Unternehmen eine gesunde Performancekultur entwickeln// Universität St. Gallen, 2013.
7. *Cobb S.* Social support as a moderator of life stress // Psychosomatic Medicine. 1976 Nr. 38. S. 300-314.
8. *Greiner B. A.* Der Gesundheitsbegriff// Bamberg E., Ducki A., Metz A.-M. (Hrsg.). Handbuch Betriebliche Gesundheitsförderung. Arbeits- und organisationspsychologische Methoden und Konzepte. Angewandte Psychologie, Göttingen. 1998. S. 39-55.
9. *Herr A.* Gesunde Führung – Am Beispiel des Konzepts der Transformationalen Führung // Bachelorarbeit. Hochschule Mittweida. 2015.
10. *House J. S., Landis K., Umberson D.* Social Relationships and Health// Science. vol. 241. 1988. S. 540- 545.
11. *House J. S.* Zum sozialepidemiologischen Verständnis von Public Health: Soziale Unterstützung und Gesundheit// Badura B., Elkeles T., Grieger B. (Hrsg.): Zukunftsaufgabe Gesundheitsförderung. Frankfurt. 1991. S. 173-184.

12. *Simonton O. C., Simonton S. M., Creighton J.* Wieder gesund werden/ /Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg. 1999.
13. *Struhs-Wehr K.* Betriebliches Gesundheitsmanagement und Führung: Gesundheitsorientierte Führung als Erfolgsfaktor im BGM. Springer Link. 2017. ISBN: 9783658142650.
14. *Ulich E., Wülser M.,* Gesundheitsmanagement in Unternehmen – Arbeitspsychologische Perspektiven. Gabler, Wiesbaden. 2009.
15. *Trojan A., Legewie H.* Nachhaltige Gesundheit und Entwicklung - Leitbilder Politik und Praxis der Gestaltung//VAS Verlag f. Akad. Schriften. 2001. ISBN 388864299X.
16. *Weibler J.* Teil III Die Führungskraft und ihr Mitarbeiter/ ihre Mitarbeiterin//Michel E. Domsch, Erika Regnet, Lutz Rosenstiel (Hrsg.). Fallstudien zum Personalmanagement. 4. Auflage 2018. Führung von Mitarbeitern, S. 107 – 254. ISBN print: 978-3-7910-4165-0. ISBN online: 978-3-7910-4166-7 <https://doi.org/10.34156/9783791041667-107>

УДК 821.161.1«19»

СВОБОДА И СЧАСТЬЕ: ЛИТЕРАТУРНАЯ УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ РАННЕГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Р. Божич

Задарский университет, Хорватия

В настоящей работе представлен анализ концепта «счастье» в произведениях русской литературной утопии и дистопии с 1917 по 1940 гг. Использование лексемы «счастье» в 10-и романах того периода указывает на то, что в большинстве случаев подразумевается, а счастьем является работа на благо общества. Но, есть и романы с более сложным подходом к этому концепту, как например «Страна Гонгури» В. Итина. В дистопических романах «Мы», «Чевенгур» и «Котлован» счастье гораздо более сложный концепт. Замятин показывает, что счастье достичь можно, но оно не бесплатное, за него нужно платить жизнью, т.е. принять и несчастье как форму счастья. Платонов не видит возможность общественного счастья, индивидуальное счастье очень редкое и находится в сфере детства, дружбы и настоящей любви.

Ключевые слова: счастье, Замятин, Платонов, Итин, утопия, дистопия

Freedom and Happiness: Literary Utopia and Dystopia of the Early Soviet Period

R. Božić

University of Zadar, Croatia

This paper presents an analysis of the concept of «happiness» in the works of Russian literary utopia and dystopia from 1917 to 1940. The use of the lexeme «happiness» in 10 novels of that period indicates that in most cases happiness is implied, and happiness is work for the benefit of society. But there are also novels with a more complex approach to this concept, such as *The Land Gonguri* by V. Itin. In the dystopian novels *We*, *Chevangur*, and *The Pit*, happiness is a much more complex concept. Zamyatin shows that happiness can be achieved, but it is not free, you need to pay for it with your life and accept even sadness as a form of happiness. Platonov does not see the possibility of social happiness; individual happiness is very rare and is in the sphere of childhood, friendship and true love.

Keywords: happiness, Zamyatin, Platonov, Itin, utopia, dystopia

«...мы несём им математически безошибочное счастье»

«Мы», Е. Замятин

Вячеслав Шестаков [1], Дарко Сувин [16] – и другие литературоведы отмечают факт, что русский утопизм долго полностью игнорировался литературоведами, хотя существует более 50 русских утопических текстов, написанных с 18 по

середину 20 века. Ситуация с русской литературой-антиутопией немного лучше, поскольку в эти тексты включены лучшие романы русской литературы (Платонов, Замятин).

В настоящей статье мы не будем разбираться со многими проблемами определения этих двух жанров, и не будем говорить об их происхождении в русской литературе, которое, как указывает Тараканова, можно найти в народной литературе и западных влияниях [13, с. 34-39]. Мы будем использовать наиболее «банальное» определение этих двух жанров: утопическая литература показывает идеальное общество, а дистопическая и антиутопическая литература – совершенно противоположное.

Задачей данной работы является анализ представления счастья в произведениях русской литературной утопии и дистопии раннего советского периода, примерно с 1917 по 1940 год. Мы будем анализировать употребление лексемы «счастье» в 10-и романах того периода.

Начало двадцатого века ознаменовало рост веры в лучшее будущее благодаря развитию науки. Это отразилось и на литературе, особенно в России, потому что этот оптимизм сочетается с надеждой и верой в позитивные результаты революции. Это период, когда утопии являются доминирующими, но именно тогда появились и самые важные дистопические литературные тексты (уже упомянуты Платонов и Замятин).

К реализации утопии как идеального общества, относится и реализация идеала жизни – к которому, вероятно, следует отнести и счастье. Как напоминает М. Профаца, *«всякая социализация одновременно является и эмоциональной социализацией»* [17, с. 764]

Что такое счастье? На первый взгляд можно подумать, что это простой вопрос, потому что нам может казаться, что для всех определение счастья одинаковое – но это не так. Как подчёркивает психолог Леонид Зигфридович Левит, современное общество потребления ассоциирует счастье с погоней за легкодоступными удовольствиями (в итоге ведущей к пресыщению и скуке), но ошибочно было бы думать, что такое видение счастья характерно для всех времён [8, с. 147]. Счастье по-прежнему остаётся комплексным конструктом и имеет множество определений.

Левит разработал соответствующие анкеты и провёл три больших исследования, чтобы ответить на якобы простой вопрос: что же такое счастье?

Результаты исследований, которые он провёл, ясно показывают, что наибольший вклад в ощущение счастья вносят понятия вовлеченности, эгоизма и смысла [8, с. 146]. Левит определяет вовлеченность как состояние глубокого погружения индивида в определённую активность, в идеале соответствующую его личностной уникальности в модели личностно ориентированной концепции счастья, которую он создал [8, с. 147].

Исследование Левита подтверждает существующее в психологии представление о том, что человек для счастья обязан прожить собственную, а не чужую жизнь [8, с. 147] с реализуемыми индивидом ценностями, получаемой от этого пользой и интересной жизнью в целом. И наоборот, скучная жизнь, в которой нет смысла и от которой нет пользы, может в полной мере расцениваться как несчастливая [8, с. 147].

Очевидно, что все три основных показателя связаны с определённой активностью, повседневной деятельностью человека, поэтому *«популярные рассуждения и мечты о неземном счастье, которое вдруг посещает человека (подобно сказочному выигрышу в миллион долларов), остаются беспочвенными фантазиями»*, подчёркивает Левит [8, с. 147].

Есть романы в которых лексема счастье не упоминается, например: «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» Александра Чаянова [14], «Грядущий мир: 1923-2123» Якова Окунева [10], «Борьба в эфире» Александра Беляева [2], «Через тысячу лет» Вадима Никольского [9]. В идеальном обществе с развитой наукой счастье подразумевается. Так, как это описано в романе Эммануила Зеликовича «Следующий мир» [5], где на планете Айю, *«обратили свою науку и технику на благо и пользу»* [5] и там *«прочно воцарились радость и счастье»* [5].

Роман Яна Ларри «Страна счастливых» имеет лексему «счастье» в своём названии, а в его коммунистическом идеальном государстве *«сгореть в работе – счастье каждого!»* [7].

Можно сделать вывод, что такие утопии подтверждают исследование Левита, что человек для счастья обязан прожить собственную жизнь и быть глубокого погруженным в определённую деятельность. В таких романах все жители охотно работают на счастье общества, а огромное количество свободного времени даёт возможность реализовать и свою «личностную уникальность», о чем говорит Левин.

В романе Вивиана Итина «Страна Гонгури» [6] всё немного сложнее. В его романе появляется «скука»:

«Мне было скучно от математически правильных коридоров с рядами аудиторий по сторонам, от алмазных ромбов, покрывавших пол, от цилиндров колонн, от параллельных линий, от безжалостно знакомых поступков людей. „Ах, что бы мне сделать?“ — думал я с тоской. В чём счастье?» [6].

Его герой не является характерным для утопии, у него сильно развитое эго и именно его эго и мешает ему почувствовать спокойствие, а таким образом и счастье.

В романе «Мы» [4] Евгения Замятина действие происходит в Едином Государстве, которое отделено стеклянной стеной от остального мира, а этот остальной мир фактически погрузился в дикую природу.

Когда Замятин в своём романе характеризует персонажей, он делает это минималистскими «движениями пера», но это ни в коем случае не означает, что его персонажи являются плоскими [15, с. 20-30]. Из скудных данных о них, предоставленных нам писателем, возможно и необходимо восстановить их характер. Например, Замятин уже наименованием персонажей в этом романе в значительной степени характеризует их (использованием букв латинского письма и кириллицы, отношением персонажей I, O и Ю, которые проявляются в связи с графемами/именами, и т. д.) [15, с. 37-48]. Однако если говорить о мотиве счастья в романе, то нельзя сказать, что Замятин к нему относится минималистски. В романе, который состоит из сорока дневниковых заметок рассказчика Д-503, слово «счастье» употребляется аж в 30 записях.

Это очень отличается от других мотивов в этом романе, которые я уже анализировала в своей книге «*Distopija i jezik*» (например, «еда», «старение») [15].

Можно сделать вывод, что именно «счастье» является одним из ключевых мотивов и тем романа. Это важно для характеристики персонажа Д-503, т.е. можно поставить вопрос: почему Д-503 «счастье» так важно?

Есть философы, которые считают, что гонка за счастьем не обязательна. Что смысл жизни гораздо важнее и что это и есть настоящий источник счастья. Почему такой рациональный персонаж, как Д-503, постоянно думает о счастье?

Уже в первой записи мотив и тема счастья сильно подчёркнуты:

«Если они не поймут, что мы несём им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми» [4].

И уже в этом упоминании счастья мы видим главные элементы концепции счастья Единого Государства – а это отношение счастья и свободы, т.е. несвободы. Также уже в первом упоминании концепта «счастье» Д-503 говорит о нем метафорически, характеризуя самого себя как поэта, который не понимает, что он поэт. Он даже особо подчёркивает, что он не поэт:

«Ах, зачем я не поэт, чтобы достойно воспеть тебя, о Скрижаль, о сердце и пульс Единого Государства» [4].

Таким образом, он уже с первого момента показал, что он не понимает самого себя. Отношение свободы и (не)свободы Д-503 связывает с таким ключевым текстом, как Библия, и с рассказом о первых людях Адаме и Еве:

«Тем двум в раю – был предоставлен выбор: или счастье без свободы – или свобода без счастья, третьего не дано. Они, олухи, выбрали свободу – и что же: понятно – потом века тосковали об оковах» [11].

Для Д-503 высшее выражение несвободы, а таким образом и счастья, это Часовая Скрижаль, которая определяет ритм жизни каждого из жителей Единого Государства. Цель (*Идеал*) Единого Государства – общество, «где уже ничего не случается...» [4]. Идеал, означает повторение одного и того же дня. Как это на самом деле может выглядеть, мы могли видеть в фильме «День сурка»

(англ. *Groundhog Day*), который ясно показывает действие такого принципа на человека.

Вопреки всему, во что он верит, Д-503 влюбляется в женщину, которая символизирует свободу, непредсказуемость, стихию.

Д-503 говорит о любви, но он не знает, что это такое – любовь. И он не различает и, возможно даже не знает, о существовании таких эмоций как страсть и влюблённость. Идеология Единого Государства происходит из предложения «*Любовь и голод правят миром*», которая приписывается Шиллеру, немецкому философу и поэту. Единое Государство победило голод, но как победить любовь? За 300 лет до событий, о которых мы читаем в романе, в Едином Государстве провозглашён «*Lex sexualis*», который определяет, «что всякий из нумеров имеет право – как на сексуальный продукт – на любой нумер». Таким образом, подчёркивает Д, «поводов для зависти нет уже никаких, знаменатель дроби счастья приведён к нулю – дробь превращается в великолепную бесконечность» [4].

Но, ясно, что Д не понимает, что сексуальные потребности не равны ни любви, ни страсти. Сексуальные потребности можно в какой-то мере рационализировать, но любовь и страсть не рациональны. Воспитание Д-503 не могло подготовить его ко всему, что с ним происходит во время дневника-романа. Кроме страсти, он не знает ни что такое ложь. Отрицать, что что-то существует – это не значит, что этого нет (о манипуляции реальностью в языке писал Джордж Оруэлл в его знаменитом романе «1984», правда, Замятин об этом писал раньше и минималистски, но ярко показал, что такая манипуляция на долгое время невозможна).

А что могут сказать о счастье два самых важных женских персонажа в романе?

О-90 в контакте со своими чувствами и понимает их. Из её имени О, которое символизирует не только её низкий рост и эстетическую округлость, но и вечный принцип круга, матки-природы, видно, что в ней преобладает принцип природы, а не искусственное урегулирование общества.

Эта простая О-90, как она кажется Д-503, выживает и приносит в мир новую и свободную жизнь (в этом ей помогают

революционерка I-330 и Д-503, в моменте своего высшего несчастья). В мышлении и чувствах Д-503 О-90 противодействует I-330. Банально сказано – она ему кажется скучной и предсказуемой. Её физическая округлость для Д-503 является метафорической визуализацией этой «мягкости», предсказуемости, комфорта и, следовательно, скуки. Однако все это заблуждения Д-503. О-90, низкая, округлая «обычная» женская нумера – прежде всего страстно влюблена в Д-503 и на этом уровне является стихийным принципом, и, хотя О-90 и I-330 на первый взгляд очень различаются, на самом деле они имеют схожие идеологические установки. О-90 так же храбра, как и I-330 – она полностью осознает, что для неё означает беременность, но все-таки решается на ребёнка от любимого человека. Разница между I и О в том, что О интуитивна, в то время как I революционно рациональна.

В конце О-90 уходит в дикий мир за стеной – значит, она готова встретить новое и неизвестное. О-90 не революционерка, но живёт в мире, в котором (р)еволюция продолжается, неизбежно и без активной роли человека. Природа производит (р)еволюцию все время и всегда, а то, что происходит в обществе Единого Государства, ограничено и обречено на неудачу: *«Я так счастлива – так счастлива <...>. Я полна...»* [4].

Несмотря на удовлетворение своих сексуальных и гедонистических влечений, (спиртное, сигареты) I-330 не нуждается в «личном» счастье, т.е. через реализацию эмоциональной любви. Её счастье выражается в революционном действии. О-90 в этом смысле противоположность I-330. Её счастье проистекает из индивидуального, частного, эмоционального. О-90 глубоко понимает жизнь, она понимает, что суть жизни – это просто жить жизнь, пережить все счастье и несчастье, которые жизнь может принести.

Можем поставить вопрос и об отношении счастья и интеллекта или понятия о самом себе. Как мы видели, Д-503 не понимает самого себя. Может ли такой человек быть счастливым? Д-503 публично прокламирует свои знания обо всем на свете, но он обнаруживает полное непонимание самого себя, а человек, который не знает себя, вряд ли что-то знает о чем-то другом. Жить так, чтобы один и тот же день всегда повторялся, что является его идеалом, на самом деле означает «не жить своей жизнью». Чтобы

жизнь прожить, надо столкнуться со страхами, с несчастьем – только тогда можно по-настоящему осознать счастье. В романе мы замечаем, что Д считает, что он счастлив, до начала своего дневника и, возможно, после дневника, после операции. Наверное – он доволен. Это не совсем одно и то же. Интересно, что его дневник, т.е. его поэма и его творчество на самом деле продукт несчастья, в период счастья он бесплоден.

Мотив счастья в романах «Чевенгур» и «Колтован» Платонова слишком сложный для этого короткого доклада. Мы можем разделить его на историческое «социальное» или общее счастье и «индивидуальное», личное счастье.

Когда в «Чевенгуре» Саша Дванов и Захар Павлович ищут *«самую серьёзную партию»*, представители разных партий определяют счастье по-разному:

«Одни отвечали, что счастье — это сложное изделие, и не в нем цель человека, а в исполнении исторических законов. А другие говорили, что счастье состоит в сплошной борьбе, которая будет длиться вечно <...>. В следующей партии сказали, что человек настолько великолепное и жадное существо, что даже странно думать о насыщении его счастьем — это был бы конец света» [12].

Счастье – это что-то недостижимое. Пашкин считает, что *«счастье наступит исторически»* [11], а Воцев, что *«счастье все равно далёкое дело»* [11]. Революционеры считают, что счастье *«произойдёт от материализма»* [11] – это можем связать с борьбой советского государства за индустриализацию, электрификацию. Романы Платонова настали в 1929 и 1930 годах, т.е. непосредственно после введения первой пятилетки (1928), когда увлечение производством отражается и в литературе (первый производственный роман Ф. В. Гладкова, «Цемент», опубликован в 1925 году). Как подчёркивает Д. Быков, Советский Союз *«снял вопрос о смысле жизни: смысл = что бы как можно больше произвести»* [3], а цель жизни *«светлое будущее всего человечества т.е. человек живёт для блага людей, а не для собственного»* [3]. Поэтому Быков назвал «Котлован» анти-производственным романом. Дом, который строится, становится могилой для маленькой девочки Насти, т. е. могилой будущего. Кажется, для будущего счастья нет, но все-таки в

романах «Чевенгур» и «Колтован» счастье встречается – его можно найти в детстве и в дружбе.

Есть романы, в которых лексема «счастье» не упоминается. В них в основном проблема счастья не проблематизируется, ведь в идеальном обществе (с развитой наукой) под счастьем подразумевается *«сгореть в работе – счастье каждого!»*, а любовные проблемы можно просто вылечить гипнозом.

В романе «Мы» и романах Платонова «Чевенгур» и «Котлован» счастье – гораздо более сложная тема. Замятин показывает, что счастье достичь можно, но оно не бесплатное, за его нужно платить жизнью, т.е. принять и несчастье как форму счастья. Платонов не видит возможности общественного счастья, а и индивидуальное счастье очень редко и находится преимущественно не в сфере материального, а в сфере детства, дружбы и настоящей любви (но не в влюблённости или страсти).

Библиография :

1. Шестаков В. 2012. Утопия как проблема российской ментальности и . // Международный журнал исследований культуры, 4(9). С. 6-9.
2. Беляев А. 1928. Борьба в эфире. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/b/beljaew_a_r/text_1927_borba_v_efire.shtml/. (Дата обращения 12.04.2020)
3. Быков Д. 2015. Русский производственный роман. Открытый урок с Д. Быковым. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=58Y2rFFotr8>. (Дата обращения 20.11.2020)
4. Замятин Е. 1920. Мы. // Lib.ru. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_0050.shtml/ (Дата обращения 12.04.2020)
5. Зеликович Э. 1930. Следующий мир. [Электронный ресурс] URL: <http://maxima-library.org/citate/b/421230/read/> (Дата обращения 12.05.2020)

6. *Итин В.* 2014. Страна Гонгури. // Библиотека электронной литературы. [Электронный ресурс] URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%98/itin-vivian-azarjevich/strana-gonguri/1/> (Дата обращения 12.05.2020)
7. *Ларри Я.* 1931. Страна счастливых. // Ленинград: Ленинградское областное издательство. [Электронный ресурс] URL: <http://larri.lit-info.ru/larri/proza/strana-schastlivyh/> (Дата обращения 14.08.2020)
8. *Левит З. А.* 2014. Что такое счастье: опыт трёх исследований. // Педагогическое образование в России, № 4. С. 139-148. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-zhe-takoe-schastie-opyt-treh-issledovaniy/viewer>. (Дата обращения 20.11.2020)
9. *Никольский В. Д.* 1927. Через тысячу лет. // Лит мир – электронная библиотека. [Электронный ресурс] URL: <https://www.litmir.me/br/?b=95496&p=1/> (Дата обращения 14.08.2020)
10. *Окунев Я.* 1924. Грядущий мир: 1923—2123. [Электронный ресурс] URL: http://az.lib.ru/o/okunew_j_m/text_1923_gryadushiy_mir.shtml/ (Дата обращения 20.11.2020)
11. *Платонов А.* 1929. *Котлован*. // ModernLib.net. [Электронный ресурс] URL: http://modernlib.net/books/platonov_andrey_platonovich/kotlovann/read/ (Дата обращения 20.11.2020)
12. *Платонов А.* 2006. *Чевенгур*. // АСТ, АСТ Москва. [Электронный ресурс] URL: <http://knijky.ru/books/chevengur/> (Дата обращения 21.10.2020)
13. *Тараканова А. Д.* 2008. Жанр утопии в русской литературе (к постановке проблемы генезиса и развития жанра). // Магнитогорский государственный университет. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gramota.net/materials/1/2008/2-1/81.html>. (Дата обращения 21.10.2020)
14. *Чаянов А.* 1920. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. [Электронный ресурс] URL:

http://az.lib.ru/c/chajanow_a_w/text_0020.shtml (Дата обращения 21.10.2020)

15. *Božić R.* 2013. *Distopija i jezik*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
16. *Suvin D.* 2010. *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.
17. *Profaca M.* 2009. *Sreća kao problem*, // *Filozofska istraživanja*, 29(4). С. 763-773. [Электронный ресурс] URL: <https://hrcak.srce.hr/48501>. (Дата обращения 21.10.2020)

УДК 81'37:159.9

РАДОСТЬ И УДОВОЛЬСТВИЕ: ДУХОВНОЕ И ТЕЛЕСНОЕ

Е. Р. Иоанесян
Институт языкознания РАН

В статье анализируется соотношение эмоций радости и удовольствия в картине мира нескольких языков. На основе изучения семантической деривации лексических единиц, относящихся к лексическому полю радости и удовольствия, демонстрируется, что в отличие от психологии, где радость и удовольствие чётко разграничены, в концептуализации эмоций радости и удовольствия в языке есть как различия, так и общие моменты.

Ключевые слова: концепт «радость», концепт «удовольствие», лексическое поле.

Joy and Pleasure: Spiritual and Physical
E. R. Ioanesian
Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences

The article analyses the joy-pleasure ratio in the worldview of several languages. Based on semantic derivation of emotive vocabulary in the lexico-semantic field of pleasure and joy, the paper argues that, unlike psychology, language does not draw a clear distinction between these emotions. Instead, from the language standpoint, joy and pleasure would have points of convergence and divergence.

Key words: concept *joy*, concept *pleasure*, lexical field.

Задачей данной статьи является анализ соотношения радости и удовольствия в картине мира разных языков. Методом исследования являлся анализ семантической деривации слов, относящихся к лексическому полю радости и удовольствия. Материалом для исследования были выбраны предикаты, обозначающие радость и удовольствие в разных языках – русском, украинском, латинском, английском, французском, испанском, итальянском, португальском, и немецком.

В рамках психологии эмоции радости и удовольствия строго разграничены. В теории дифференциальных эмоций переживание радости отделяется от чувственного удовольствия: радость рассматривается как базовая эмоция, удовольствие же определяется как чувство, «несомое нам сенсорными ощущениями, такими как тактильные и вкусовые» [4, с. 147]. Радость характеризуется как «приятное, желанное, полезное, несомненно

позитивное чувство, которое в самых общих словах можно назвать чувством психологического комфорта и благополучия» [4, с. 161].

Различие между радостью и удовольствием находит отражение в лексике разных языков. Так, определяя различия между соответствующими русскими единицами, А. Б. Пеньковский пишет, что в русской языковой картине мира удовольствие является прежде всего чувственно-физиологической реакцией, а радость – положительной эмоцией, опосредованной мыслью, *«удовольствие — это радость тела, а радость — это удовольствие души и духа» [7, с. 63-65].*

Но в действительности в концептуализации эмоций радости и удовольствия в языке есть не только различия, но и общие моменты. Мы продемонстрируем этот тезис, представив на материале нескольких языков основные типы семантических переходов, которые лежат в основе номинации эмоций радости и удовольствия.

Мы выделили следующие типы семантических переходов, лежащих в основе номинации радости и удовольствия:

1. Семантические переходы, в которых задействованы компоненты прототипического сценария удовольствия и радости — такие, как «причина» и «стимул», контролируемые поведенческие и речевые реакции.

2. Семантические переходы, в которых участвуют компоненты, представляющие собой инцидентные следствия ситуаций радости и удовольствия. Инцидентные следствия ситуаций – это стандартные ассоциации, которые в сознании языкового коллектива связывают эту ситуацию с некоторой другой. Одним из источников инцидентных следствий являются *«аксиомы человеческого поведения, которые могут объяснять мотивы поступков, причины состояний и прочее. <...> такого рода аксиомы лингвоспецифичны, поскольку они мотивированы контекстом культуры» [6, с. 131].* Подробнее об инцидентных следствиях см. [5, с. 10-13].

Прототипическая ситуация эмоций радости и удовольствия

Рассмотрим прототипические сценарии удовольствия и радости. Компонентом прототипической ситуации удовольствия является стимул, прежде всего сенсорные ощущения. «Стимул» в том точном значении этого слова, с каким оно входит в терминологическую пару «стимул – реакция» [7, с. 63]. Компонентом прототипической ситуации радости является некая причина: хотя, люди могут испытывать и *беспричинную радость*, причиной радости является наличие некоторой приятной для человека ситуации Р.

Удовольствие

1. Удовольствие прежде всего обусловлено сенсорными ощущениями – вкусовыми, слуховыми, зрительными и т.п. Это находит отражение в семантической деривации вида «вкус» – «получать удовольствие»; «пить»/«есть» – «получать удовольствие», «слушать»/«смотреть» – «получать удовольствие». Например:

(1) Рус. *смаковать* – от существительного *смак* «вкус», имеет значение «Есть или пить, наслаждаясь вкусом чего-нибудь, обнаруживая чувственное удовольствие» [13].

(2) Франц. *savourer*, ит. *assaporare*, исп. и порт. *saborear* (когнаты, восходящие к лат. *sapor* «вкус») сочетают значения «есть, пить, наслаждаясь вкусом чего-либо» и «наслаждаться».

Savourer: «in XIII^e s. „manger, boire quelque chose avec plaisir, en jouir lentement” <...> 1260 fig. „jouir de quelque chose, y trouver du Plaisir”» [21].

Assaporare: «1. gustare con calcolata lentezza un cibo o una bevanda per goderne meglio e più a lungo il sapore: *assaporare un dolce, un tè*. 2. godere, gustare il piacere di qualcosa: *assaporare la libertà, la vendetta*» [19].

(3) Рус. *упиваться* используется в следующих значениях: «Напиваться до полного насыщения или допьяна. <...> Наслаждаться чем либо, испытывать от этого упоение, восторг» [10].

(4) Английский глагол *to drink in* имеет значение «наслаждаться, упиваться чем-л.» (*to drink* – «пить»): «to stop

and look at or listen to something in order to enjoy it fully. *The view is so beautiful. Let's just take a minute to drink it all in*» [23].

(5) Немецкий глагол *genießen* – «есть, пить» используется также в значении «наслаждаться»: «mit Freude, Genuss, Wohlbehagen auf sich wirken lassen» [27]. Аналогичные значения имеет и производное существительное *Genuß*.

2. Стимулом удовольствия являются также вечеринки, развлечения, забавы. Это отражено в переходах вида «удовольствие» – «вечеринка» / «развлечение» / «забава». Например:

(1) Немецкое существительное *Vergnügen* сочетает значения «удовольствие» / «радость» и «развлечения»: «1. Freude, Spaß, amüsanter Zeitvertreib (*Vergnügen an etw. finden*). 2. unterhaltsame, gesellige Veranstaltung mit Tanz» [26].

(2) Англ. *picnic* имеет значение «пикник, загородная прогулка с едой» и «приятное времяпрепровождение, удовольствие»: «1. an excursion or outing in which the participants carry food with them and share a meal in the open air. <...> 4. an enjoyable experience or time, easy task, etc.: *Being laid up in a hospital is no picnic*» [24].

(3) Укр. *приємність*, имеющее значение «удовольствие», в диалектах используется также в значении «развлечение»: «діал. Розвага» [16].

Радость

Обязательным компонентом прототипической ситуации радости является факт наличия приятной для субъекта ситуации Р: радость – это такое приятное чувство, «какое бывает, когда то, что субъект оценивает или ощущает как хорошее для себя, имеет место» [1, с. 312]. Это отражается в семантических переходах вида «имеет место положительная для субъекта X ситуация Р» – «X испытывает радость, что Р». Приведём несколько примеров:

(1) Латинское прилагательное *festus* – «праздничный» обозначало дни религиозных праздников, в которые люди не работали. От этого значения произошел переход к значению «радостный, ликующий»: «a. de fête, qui est en fête, solennel. –

dies festus: jour de fête. Cic. Pis. 51; Fin. 5, 70. b. joyeux, gai. festissimi dies, Vop. Tac. 11: jours très heureux» [20].

(2) Рус. *праздник* употребляется в значении «радость»: «*На душе праздник* (перен.: радостно)» [11].

(3) Франц. слово *réjouissance* имеет значения «радость, веселье» – «празднества, увеселения»: «1. action de se réjouir. 2. au plur. fête» [21].

Существуют эмоции, имеющие определённые внешние проявления. Так, например, ликование проявляется в прыжках, плясках, восклицаниях, песнях. Это определяет семантические переходы вида «прыгать» – «ликовать», «танцевать» – «ликовать», «радостно восклицать» – «ликовать» и т.д. Например:

(1) Латинский глагол *exsultare* имел значения «прыгать» – «ликовать»: «1. sauter, bondir. 4. être dans des transports de joie. exsultare in ruinis alicujus, Cic. Balb. 58: être transporté à l'occasion des malheurs de qqn.» [20].

(2) Рус. *ликовать* образован от *лик*, готского заимствования: «из гот. laiks „танец“, laikan „скакать, прыгать“» [14].

(3) Испанский глагол *bailar* имеет значения «танцевать, плясать» и «прыгать»: «1. intr. Ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies. U. t. c. tr. Bailar una polca. 4. intr. Retozar de gozo» [25]. В Латинской Америке этот глагол выступает также в значении «ликовать»: «ликовать, быть на седьмом небе, не помнить себя от радости» [2, с. 97].

Инцидентные следствия

1. «Удовольствие» – «сладкий»

Сладкий вкус ассоциируется с приятными вкусовыми ощущениями, и во многих языках зафиксирован переход «сладкий» – «приятный», где «приятный» имеет значение «приятный, доставляющий удовольствие», т.е. выступает в значении обобщенной гедонистической оценки. Например:

(1) Рус. *сладкий*: «1. Имеющий приятный вкус, свойственный сахару или мёду. 2. перен. Приятный, доставляющий удовольствие. *Сладкая жизнь*» [11].

(2) Латинское прилагательное *dulcis* имело значение «сладкий», от которого произошло значение «приятный»: «1. doux, agréable (au goût, au toucher, à l'ouïe). 2. doux, aimable, charmant. 3. agréable, aimable» [20].

(3) Англ. *sweet* – «сладкий» имеет также значение «приятный»: «1. being, inducing, or marked by the one of the five basic taste sensations that is usually pleasing to the taste and typically induced by sugars. 2. pleasing to the mind or feelings: agreeable, gratifying» [23].

Кислый вкус, напротив, в картине мира разных языков ассоциируется с неприятными ощущениями. Это лежит в основе семантических переходов «кислый» – «неприятный». Например:

(1) Англ. *sour*: «1. being, inducing, or marked by the one of the five basic taste sensations that is produced chiefly by acids and is characteristic of lemon juice <...> unpleasant» [23].

(2) Французское прилагательное *aigre* – «кислый»; *tourner à l'aigre* означает «принимать плохой, неприятный оборот» [3, с. 20]; *tourner à* – «принимать какой-л. оборот, меняться».

(3) Французское существительное *vinaigre* – «уксус»; выражение *tourner au vinaigre* означает «принимать плохой, неприятный оборот» [3, с. 622].

2. «Удовольствие» – «роскошь»

В картине мира некоторых славянских языков удовольствие и роскошь связаны ассоциативной связью. Исходным пунктом семантической деривации русского существительного *роскошь* и его когнатов в других языках являлся смысл «любить»/«удовольствие». Эти слова восходят к праслав. **orzkošъ* – производному от глагола **orzkoхati (se)*, к которому, в свою очередь, восходят в славянских языках глаголы со значением «любить», «находить наслаждение в чем-л.» [15]. Значение «удовольствие» имелось у этого слова и в др.-русском языке: «др.-русс. *роскошь* ж.р. «роскошь, наслаждение, удовольствие» (ср. польск. *rozkosz*)» [15].

3. «Удовольствие»/«радость» – «желание»

Инцидентным следствием прототипического сценария эмоций радости и удовольствия является желание ещё раз испытать эти эмоции. В основе этого следствия лежит аксиома «Человеку свойственно желать осуществления того, что доставляет ему радость или удовольствие». Ассоциативная связь между эмоциями удовольствия и радости и желанием, как представляется, лежит в основе семантических переходов вида «удовольствие»/«радость – «желание». Приведём примеры переходов этого типа:

(1) Немецкое слово *Lust* выступает в значениях «желание» – «удовольствие»: «1. inneres Bedürfnis, Wunsch. 2. Vergnügen, Befriedigung» [26].

(2) Рус. *охота* имело значения «желание» и «удовольствие». В XIX в. наречие *охотно* выступало в роли дублета выражения *с удовольствием* [7, с. 252]. В русских диалектах у выражения *в охоту* отмечалось значение «с удовольствием, в охотку», у выражения *с охоткой* значение – «с чувством удовольствия» [12].

(3) Рус. *рад-радехонек* используется в значении «желание, готовность, намерение» [8, с. 471-472]. См. также о наличии значения желания у когнатов русского слова *рад* в словаре М. Фасмера: «укр. *радий*, *рад*, блр. *рад* <...> сербохорв. *ра̑д*, *ра̑да*, *ра̑до* „охотный“, словен. *rȃd*, *rȃda* „рад, охотный“» [14].

(4) В значение рус. *лакомый* – «очень вкусный» (т.е. доставляющий вкусовое удовольствие) входит также смысл «желание»: *лакомое блюдо* – это не просто очень вкусное блюдо, а такое, которое вызывает желание это блюдо отведать. То же самое верно и для переносного значения: «о чём-н. очень заманчивом, соблазнительном» [11].

4. «Удовольствие»/«радость» — «покой»

Переход «удовольствие»/«радость» – «покой», отмеченный в ряде языков, свидетельствует о том, что в картине мира этих языков удовольствие и радость ассоциируются с состоянием покоя:

(1) Испанское прилагательное *suave* имеет значения «приятный» (т.е. вызывающий чувство удовольствия) и «спокойный»: «2. Blando, dulce, grato a los sentidos. 3. Tranquilo, quieto, manso» [25]. Аналогичная полисемия отмечается у его португальского когната *suave*: «1. Que causa sensação agradável aos sentidos. 5. Que transmite tranquilidade» [18].

(2) У рус. *утешать* – «успокаивать» словари отмечают устаревшее сейчас значение «доставлять удовольствие/радость»: «услаждать, доставлять отраду, удовольствие. Ну уж утешил он нас вчорась: со смеху поморил!» [9].

(3) Семантический переход «спокойный» → «веселый, радостный» отмечается в «Каталоге семантических переходов» у шведского *rolig*: «Semantic evolution: Swedish *rolig* „calm“ → Swedish *rolig* „cheerful“» [17]. Слово имеет не только значение «веселый», но и значение «доставляющий удовольствие, радость», например: «*det är roligt att få vara med* – приятно, что меня позвали» [22].

Итак, в психологии радость и удовольствие чётко разграничены. Теория дифференциальных эмоций отличает переживание радости от удовлетворения физиологической потребности, или чувственного удовольствия. Ситуация удовольствия включает в качестве обязательного компонента стимул. Компонентом прототипической ситуации радости является наличие некой благоприятной для субъекта ситуации Р. Изучение семантической деривации лексических единиц, обозначающих эмоции радости и удовольствия, т.е. изучение диахронической семантической эволюции, синхронной полисемии, морфологической деривации, показало, что в языке, с одной стороны, отражается различие между двумя этими эмоциями, с другой, язык усматривает между ними общие признаки. Семантические переходы, в которых задействованы компоненты прототипического сценария удовольствия и радости – такие, как «причина» и «стимул», контролируемые поведенческие и речевые реакции, отражают различия в концептуализации радости и удовольствия в языке, т.е. подтверждают различия, которые постулируют психологи между

этими эмоциями. Сходство же между эмоциями связано с инцидентными следствиями, т.е. со стандартными ассоциациями, которые в языке, в сознании данного языкового коллектива связывают удовольствие и радость в языковой картине мира.

Библиография:

1. *Апресян Ю. Д.* Радоваться, ликовать, торжествовать // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Первый выпуск. Авторы: Ю. Д. Апресян, О. Ю. Богуславская, И. Б. Левонтина и др. Под общим рук. акад. Ю. Д. Апресяна. М., 1997. 488 с.
2. Большой испанско-русский словарь. Латинская Америка / Волкова А. С., Михеева Н. Ф., Кузнецов В. В. и др. Под ред. Н. М. Фирсовой. М.: ИнфраМ, 2011. 725 с.
3. *Гринёва Е. Ф., Громова Т. Н.* Словарь разговорной лексики французского языка. (на материале современной художественной литературы и прессы). М.: Русский язык, 1988. 640 с.
4. *Изард К.* Психология эмоций / Перев. с англ. СПб.: Питер, 1999. 464 с.
5. *Иоанесян Е. Р., Рябцева Н. К., Ковшова М. Л., Дронов П. С., Орлова О. С.* Представление эмоциональной сферы человека на материале разных языков. Коллективная монография/Отв. ред. Е. Р. Иоанесян. М.: Институт языкознания РАН, 2020. 244 с.
6. *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. 608 с.
7. *Пеньковский А. Б.* Очерки по русской семантике. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.
8. Словарь-тезаурус современной русской идиоматики: около 8000 идиом современного русского языка / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН; А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский, К. Л. Киселева [и др.]; под ред. А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского. М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007. 1135 с.
9. *Даль В. И.* Словарь живого великорусского словаря. В 4-х тт. М., Издательская группа «Прогресс» – «Универс», 1994.

[Электронный ресурс] URL: <https://academic2.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

10. Ефремова Т. Ф. «Современный толковый словарь русского языка. В 3 томах. М.: АСТ, Астрель, Харвест, Lingua, 2006. [Электронный ресурс] URL: <http://slovari.gramota.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

11. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: ООО «А ТЕМП», 2006. 896 с. [Электронный ресурс] URL: <http://www.classes.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

12. Словарь русских народных говоров. Вып. 25. /под ред. Ф. П. Сороколетова. Ленинград: Наука, 1990. 352 с. [Электронный ресурс] URL: http://www.iling.spb.ru/vocabula/srng/srng_25.pdf. (Дата обращения 23.11.2020)

13. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. В 4 т М.: Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. [Электронный ресурс] URL: <http://www.classes.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т./ Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986-1987. [Электронный ресурс] URL: <https://academic2.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

15. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд // под ред. А. Ф. Журавлева. Вып. 33. М.: Наука, 2007. 284 с. [Электронный ресурс] URL: <http://etymolog.ruslang.ru/doc/essja33>. (Дата обращения 23.11.2020)

16. Словник української мови. В 11 т. Т. 7. 1976. Київ: Наукова думка, 1970–1980. [Электронный ресурс] URL: <http://sum.in.ua>. (Дата обращения 23.11.2020)

17. DATABASE of semantic shifts in the languages of the world. © DatSemShifts, 2012-2013. [Электронный ресурс] URL: <http://semshifts.iling-ran.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

18. Dicionário Aurélio (Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira). Brasil. 2010. [Электронный

ресурс] URL: <http://dicionariodoaurelio.com>. (Дата обращения 23.11.2020)

19. Dizionario Garzanti: Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana. Milano, De Agostini Scuola Spa © 2020. [Электронный ресурс] URL: <http://www.garzantilinguistica.it>. (Дата обращения 23.11.2020)

20. *Jeanneau G., Woitrain J.-P., Hassid J.-C.* Dictionnaire Latin-Français. [Электронный ресурс] URL: <http://www.prima-elementa.fr>. (Дата обращения 23.11.2020)

21. Le Trésor de la langue française informatisé. [Электронный ресурс] URL: <http://atilf.atilf.fr>. (Дата обращения 23.11.2020)

22. Lexin svensk-ryskt lexikon. Stockholm: Statens skolverk 2002. [Электронный ресурс] URL: <http://translate.academic.ru>. (Дата обращения 23.11.2020)

23. Merriam-Webster's Online Dictionary, 11th Edition. Online. [Электронный ресурс] URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary>. (Дата обращения 23.11.2020)

24. Random House Unabridged Dictionary, Copyright © 1997, by Random House, Inc. [Электронный ресурс] URL: <http://dictionary.infoplease.com>. (Дата обращения 23.11.2020)

25. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. Madrid, 2015. [Электронный ресурс] URL: <http://lema.rae.es/drae>. (Дата обращения 23.11.2020)

26. Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dwds.de>. (Дата обращения 23.11.2020)

27. Wörterbuchzugang Duden online. [Электронный ресурс] URL: <http://www.duden.de/woerterbuch>. (Дата обращения 23.11.2020)

УДК 75(492)«14/15»

«САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ» И. БОСХА КАК «ТЕКСТ»

Е. А. Константинова

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

В данной статье живописное произведение И. Босха «Сад земных наслаждений» рассматривается как семиотическая система, объединённая единым сюжетом. «Прочитать» его можно, сопоставив символы и образы разных элементов триптиха, посвящённого таким темам как изгнание человека из рая, жизненные мытарства и наказание за грехи и ошибки. Полотно Босха свидетельствует о глубоко таланте художника, знании человеческой природы и, одновременно указывает на духовном кризис самого Босха и онтологический кризис современной ему эпохи.

Ключевые слова: сюжет, образ, триптих, И. Босх, кризис эпохи.

The Garden of Earthly Delights by H. Bosch as a «Text»

E. A. Konstantinova

Nizhny Novgorod Linguistics University

The painting by H. Bosch *The Garden of Earthly Delights* is considered as a semiotic system united by a single plot. You can «read» it by comparing the symbols and images of different elements of the triptych, dedicated to such topics as expulsion of man from paradise, ordeal of life and punishment for sins and mistakes. Bosch's canvas testifies to the artist's deep talent, knowledge of human nature and, at the same time, points to the spiritual crisis of Bosch himself and the ontological crisis of the modern era.

Keywords: plot, image, triptych, H. Bosch, crisis of the epoch.

Очевидно, что сюжет является организующим формально-содержательным началом во многих видах искусства: в наибольшей степени, конечно, в литературе, но также и в музыке, особенно опере, мюзикле, песне, танце, как современном, так и классическом и, безусловно, в живописи, особенно изобразительном искусстве и скульптуре домодернистской эпохи. Всем известно, что у каждого произведения искусства есть идея.

Под сюжетом в статье понимается «способ организации классически понятого произведения, в котором моделируемая событийность выстраивается линейно, т.е. разворачивается из прошлого через настоящее в будущее (при возможных ретроспективах) и характеризуется наличием имманентной логики, находящей своё выражение в так называемом “развитии сюжета”» [3, с. 1048-1050]. В

случае с картиной понятие сюжета усложняется, так как отменяется принцип линейного прочтения смыслов; сюжет генерируется симультанно, при сопоставлении различных виртуальных элементов произведения изобразительного искусства. Однако интерпретация этого сюжета предполагает возвращение к опыту линейного прочтения.

Необходимо подчеркнуть, что в каждом виде искусства есть свои художественные приёмы, используемые для создания эстетического эффекта. Для литературного текста характерны такие топосы, как метонимия, метафора, анафора, эпифора, инверсия, вызывающие в читателе сотворчество, требующие работы фантазии. Визуальные и акустические виды искусство отчасти облегчают эстетическую работу зрителя, но дают более широкую палитру ощущений и эмоционально-чувственных корреспонденций [8].

Чтобы ответить на вопрос о роли сюжета в изобразительном искусстве, достаточно обратиться к первым символическим изображениям в наскальной живописи, на бытовых предметах и в петроглифах, которые появились ещё 2,5 млн. лет до н.э. [6]. Примечательно, что петроглифы появлялись параллельно с развитием речи, когда ещё ни о какой письменности и не могло идти и речи. Можно с уверенностью сказать, что наскальные рисунки выполняли роль текста: они сохраняли важную информацию, влияли на формирование понятийного аппарата. Картина уже тогда была универсальным языком.

Эту функцию – передавать универсальные смыслы с разной степенью символизации – живопись сохраняла во все значимые эпохи: в период Античности, Средневековья, в эпоху Возрождения – вплоть до сегодняшних дней, когда формы и жанры визуального искусства переживают существенные метаморфозы

Первоначально живописцы «осваивали» мифологические и исторические сюжеты [Примечание 1]. После распространения христианства они соперничали и порой «переплетались» сюжетами на религиозные темы.

Изображения в храмах были в определённой степени доступны простому народу. Однако большая часть произведений искусства находила зрителей среди аристократов и их окружения.

Искусство приобретало элитарный характер. Художники получали заказы либо от церкви и государства, либо от высокопоставленных вельмож. Царила клерикальная цензура (лишь в пределах городской культуры допускались некоторые вольности.) В период Средневековья искусство подверглось упрощению и схематизации. Духовное доминировало над телесным, что вело к ослаблению интереса к материальным предметам и к более заметной обобщённости, огрублению произведений искусства. Ключевой пункт – утрата правдоподобия, превращение изображения в символ [1].

Но за спадом всегда следует подъем – проторенессанс, а затем и Ренессанс. На Юге Европы он развивался стремительно и революционно. Для севера начало Возрождения маркировано Реформацией. Важными факторами стало также изобретение первого печатного станка Иоганном Гуттенбергом, деятельность учёных, в первую очередь, Эразма Роттердамского, и издание немецкого перевода Священного Писания – Библии Лютера. Вслед за Леонардо Да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэлем Санти, Северное Возрождение подарило миру таких художников как Ян Ван Эйк, Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн. Однако особое внимание хотелось бы уделить Иерониму Босху.

История его жизни полна темных и вызывает много вопросов, что позволяет ему считаться одним из самых загадочных живописцев в истории западного искусства.

«Босх не оставил после себя каких-либо дневников, писем или документов. Кроме того, он никогда не датировал свои работы, поэтому точно не известно, когда он писал их, или даже сколько лет ему понадобилось на их создание» [2, с. 78].

Удивительно, что не сохранилось ни единого автопортрета и не известно точно, были ли они вообще.

Известно только, что Еру́н Антони́сон ван А́кен (или Иеорним Босх) – один из крупнейших мастеров Северного Возрождения. Он является потомственным художником. Его дед и его отец также владели этим ремеслом, о матери, к сожалению, ничего не известно. Состоял в браке с Алейт Гойартс ван дер Меервене. Она происходила из богатой купеческой семьи. Возможно, он женился на ней по расчёту. Детей у них не было. Но одно можно сказать с

уверенностью, благодаря этому браку Босх становится влиятельным бюргером своего родного города. Слыл порядочным гражданином и католиком, хотя таковым и не являлся. Но это позволило ему избежать критики и осуждения со стороны Церкви.

Новаторство живописной техники Босха приводило современников в восхищение не меньше, чем изобретаемые им образы. На фоне суховатой живописи большинства фламандских и голландских художников того времени его картины выглядели живыми и динамичными, краски – сочными, а мазок – быстрым и выразительным. Он умел писать нежными, прозрачными оттенками, создавая тончайшие колористические сочетания и блестяще используя удары ярких красок.

Но работы Босха были долгое время забыты, но после того, как про них вспомнили, они не перестают обсуждаться и их популярность особенно возросла в XX веке.

«Так, его репутацию восстановили сюрреалисты, поскольку они восхищались его смачной манерой изображения "странностей жизни"» [7].

Более того «сюрреализм считает Иеронима Босха своим предтечей. Почему? А потому что его мир как бы выворачивает изнанку сознание. Предъявляет нам абсолютно все формы наших инстинктов, только воплощённые в образах, в предмете, в аллегории. И он был великим пророком, который предупреждал об опасности» [2, с. 97]. Все его полотна переполнены символами, которые раскрываются постепенно, слой за слоем.

В данной статье речь пойдёт о символике и сюжетном наполнении знаменитого триптиха Иеронима Босха «Сад земных наслаждений». Это полотно поистине является уникальным и неоднозначным. Так Андре Бретон, теоретик сюрреализма, считает, что в «Саде земных наслаждений» и других произведениях Босха перед нами являются фантомы, кошмары бессознательного, а сам Босх с его галлюцинаторным воображением был первым сюрреалистом: под его кистью обретали видимую реальность глубинные человеческие инстинкты. А Хосе де Сигуэнса, первый в истории интерпретатор картины, говорил, что вопреки невиданному доселе апофеозу

сладострастия, воплощённому Босхом в центральной части триптиха, «Сад земных наслаждений» является нравоучительной картиной. И требовал, чтобы было создано больше её копий, дабы наставить неверующих на путь истинный.

Удивительно, что существует и диаметрально противоположное мнение об этой картине. Так Линда Харрис, современная исследовательница творчества Босха, доводит до логической крайности мысль о пронизанности всего сущего грехом в «Саде земных наслаждений». Она полагает, что тёмное начало, доминирующее в «Саде земных наслаждений», накладывает даже на изображение Иисуса.

«С одной стороны, перед нами Спаситель, предостерегающий Адама и отстраняющий от него Еву. С другой стороны, можно подумать, что изображён сам дьявол, выступающий сводником Адама и Евы. Об этом говорит некоторая странность лица Иисуса», – пишет Харрис.

Перейдём к анализу триптиха. Начать следует с его внешних створок. Как все прочие триптихи Босха, они *«выполнены в технике гризайли – так называется вид живописи, при котором художник работает оттенками одного цвета. В данном случае использована зеленовато-серая гамма. Художественный эффект обусловлен неожиданностью перехода, совершаемого зрителем, от монохромных и лишённых человеческого присутствия внешних створок к многофигурным и красочным створкам внутренним. Огромная полупрозрачная сфера символизирует момент творения мира, как он описан в Книге Бытия – первой из книг Ветхого Завета: сотворение Богом неба и земли, отделение света от тьмы, а воды от тверди. Сам Создатель показан в просвете между облаков в левой верхней части. У Босха Создатель, в соответствии с библейским текстом, творит мир не руками, а словом. У восседающего на престоле Бога-творца в руках книга, а рядом Босх помещает слова из Псалтири: „Ибо Он сказал – и сделалось; Он повелел – и явилось“ (Пс.32:9)» [4].*

Далее перейдём к внутренним створкам. Можно с уверенностью сказать, что картина читается как целостный текст. Насыщенность картины символами и действием происходит слева направо и сверху вниз. Так основная мысль автора становится понятна читателю-зрителю.

Но прежде, чем переходить к трактовке символов стоит напомнить, что *«символы – это всего лишь средство передачи мысли; было бы ошибкой отождествлять их с тем, что они, в конечном счёте, выражают, то есть с их содержанием. Какими бы привлекательными или впечатляющими они ни казались, они остаются всего лишь средством, которое адекватно приспособлено к уровню восприятия тех, к кому обращены»* [9, с. 192].

Итак, на левой створке художник изобразил Эдем. Первое на что падает взгляд зрителя – это фонтан жизни. Он расположен в центре Рая, и казалось бы, что должен порождать лишь светлое доброе. Но внутри него припрятан «тёмный символ» – сова. В античные времена эта птица олицетворяла мудрость, а средние века этот образ стал ассоциироваться с чем-то дьявольским. И помещая данный образ в «сердце» фонтана, художник как-бы намекает, что и в Раю уже прячется зло.

Обращает на себя внимание взгляд совы. Она не просто смотрит, а озирается на что-то или на кого-то. Если следовать за её взглядом, можно наткнуться на скалу. Но это не просто скала, это спящая голова. Выступ образует нос, чёрная змея обвивает губы, а жуткое земноводное обозначает закрытый глаз. Зло таится и здесь, но пока ещё спит.

Интересно, что некоторые исследователи также видят астрологические коннотации в этом образе:

«Розовый хитиновый фонтан – это Рак, сова – символ тёмного „несчастливого“ Сатурна. Сатурн в Раке – злоеущий астрологический прогноз, ассоциировавшийся во времена Босха с Судным днём» [5].

Далее стоит обратить внимание, где расположен фонтан. Он находится в воде, пучины которой таят в себе неизвестность. Не менее важны и образы птиц. С левой стороны прудятся утки – символ грязи и нечистот, а с правой стороны плывёт лебедь – символ благочестия, невинности и преданности. Фонтан порождает не только светлое и доброе. Уже в водоёме начинается соединение противоположностей, которое царит во всей левой части картины. Где-то пасутся белые единороги и заморские звери: слон и жираф, а где-то хищники поедают добычу и из тёмных вод выходят злоеущие гады и выглядывает чёрный единорог.

Всё пространство картины герметично, нельзя «из неё выйти» и «войти в неё». В мире триптиха нет входа. А птицы на заднем фоне, которые летят по кругу, лишь подтверждают это ощущение. И в такой двойственной обстановке хочется найти что-то абсолютно светлое, но даже в образе Создателя, Адамы и Евы этого не найдёшь. Изображён момент знакомства. Адам обращён к Еве, открыт к ней, а она же потупила взгляд в смущении. Но как она может его испытывать, если ещё не отведала плод с дерева познания? Именно это и наталкивает на мысль, что плод был уже отведан. Скоро последует изгнание из Рая...

В центре полотна центральная и самая большая часть картины, Сад земных наслаждений. Насыщенность действиями и образами давит на зрителя, но и затягивает его. Все действующие герои здесь похожи между собой, трудно различить их половые признаки. Но при этом очень много различных эротических коннотаций. К примеру, различные предметы, торчащие из задних проходов, гигантские ягоды, ассоциирующиеся с похотью и развратом, огромные птицы и животные, которых «оседлали люди». Большое внимание уделено птицам.

«Тут и знакомая нам по левой створке „грязная“ утка. И удоб, о котором современники Босха говорили, что он „греховнее, нежели сам дьявол“, поскольку рядится в прекрасные перья, но питается испражнениями. И вездесущая сова, которая в данном случае — ещё и очевидный фаллический символ» [5].

Также на картине очень много изображений рыб, которые символизируют христианство. Босх позволяет себе критиковать религиозный строй и духовенство.

«Рассохшееся дерево в форме перевёрнутой воронки — образ, который несёт в себе двойную обличительную мощь. Полое дерево — это символ смерти, ада, безверия. Перевёрнутая воронка — атрибут ложной мудрости и мошенничества. В данном случае дьявольская колода не случайно красного цвета — это намёк на кардинальское платье. Прячущиеся под трухлявым пнём священники слепы, глухи и бессильны. Они также увязли во грехе, как алхимики и удоб. Исследователи считают, что Босх противопоставляет им расположившуюся неподалёку группу „правильных католиков“. Они, хоть и укрыты прозрачным

куполом истинной веры, но, кажется, тоже в ужасе от происходящего вокруг» [5].

Людей, осознающих ужас происходящего практически нет, за исключением тех, что прячутся под стеклом. Но ничем помочь себе не могут, потому что находятся в замкнутом пространстве. Все герои упиваются происходящей вакханалией, наслаждаются праздником жизни, не думая о последствиях и будущей расплате. Такое отношение отсылает нас к библейскому сюжету о Содоме и Гоморре. Люди также упивались наслаждением до беспамятства. Их жизнь превратилась в удовольствие ради удовольствия, чем и навлекли на себя кару.

Левую створку триптиха часто называют «Музыкальным адом». Казалось бы, чем может быть грешна музыка, но *«во времена Босха в Нидерландах было в ходу выражение „похоть — это музыка плоти“. К музыке было принято относиться как к легкомысленному развлечению, предваряющему любовные утехы. Полифоническую музыку считали греховным проявлением, а её исполнение в церкви — изощрённой формой ереси. Похоже, Босх разделял мнение католического престола, поскольку превратил музыкальные инструменты в пыточные орудия» [5].*

Удивительно, с какой точностью Босх изображает орудия пыток, начиная с ножей, заканчивая техническими приборами. Изображение свиньи в монашеской рясе, которая подписывает индульгенцию, окончательно подтверждает критическое отношение Босха к католической церкви.

Внимание приковывает и птицеголовый монстр. По общепринятому мнению, это Дьявол, пожирающий души грешников. Восседа на «позорном стуле», он испражняется ими в адскую выгребную яму. На голове у Дьявола — горшок, *«символизирующий (как и всякий пустой сосуд) безверие» [8].* Кувшины на ногах призваны подчеркнуть хромоту, которой Дьявол обзавёлся вследствие низвержения с небес. Впрочем, существует теория, согласно которой *«клювастое чудище — это безжалостное время. В астрологических книгах Сатурн или Кронос часто изображался хромым или одноногим, отсутствующую ногу нередко подпирал знак Водолея в виде кувшина. Кроме того, некоторые*

исследователи полагают, что кувшины на ногах Кронаса – это котурны, как у актёров, игравших в греческих трагедиях» [5].

Рассматривая весь триптих целиком, создаётся чувство безысходности, ощущение надвигающегося конца. Но это скорее предостережение, нежели пророчество. Босх будто кричит сквозь время человечеству: «*Берегитесь!*». Поэтому это полотно и вызывает больше всего вопросов и будоражит сознание людей.

Примечание 1:

Одним из самых популярных в классическом искусстве является образ Лукреции, который появляется в «Истории Рима» Тита Ливия, а конкретно в легенде об изгнании из Рима этрусских царей (данная легенда закреплена как исторический факт, произошедший в 509 году до н.э.). Известно, что во время осады войсками царя Тарквиния Гордого города рутулов Ардеи, сын царя, Секст Тарквиний, устроил пир для молодых знатных воинов. Все пирующие восхваляли своих жён и решили проверить, чем занимаются римлянки, пока мужья воюют. Лишь жена Коллатина (племянника царя) Лукреция сидела за прялкой, остальные жены развлекались. Поражённый красотой Лукреции, Секст Тарквиний через некоторое время вернулся в дом Коллатина, и обесчестил её. Бедная женщина решила, что лишь самоубийство будет свидетельствовать о невинности её души. Перед тем, как убить себя, она взяла обещание своего мужа, отца и родственника, Луциуса Юниуса Брута, что её смерть будет отомщена. Брут, поднял её, пронзённое ножом, тело и воззвал всех присутствующих отложить свою скорбь и превратить её в гнев против монархии». После этого образ Лукреции стал легендарным и почитаемым, потому что она пожертвовала собой во имя идеалов непорочности. И это сделало её символом патриотизма.

Позже на смену Лукреции пришёл образ Александра Македонского. Его образ всегда ассоциировался с доблестью, силой и отвагой. Личность Александра Македонского до такой степени была возвеличена, что в какой-то момент стало трудно разделять, где его реальные подвиги, а где легенды. Но сохранились некоторые исторические события, в реальности которых можно не сомневаться: это укрощение Букефала, встреча

с Тимоклеей и разрубание гордиева узла. Этот ряд можно продолжать. В разные эпохи популярными становились образы Лаокоона, Данаи, Прометея, Эдипа, библейских Иова, Моисея, Йозефа, Иона Крестителя. Но именно сюжет изгнания из Рая стал важнейшим для культуры Нового времени, когда назревал кризис гуманизма, который пронизывал всю последующую историю человечества.

Библиография:

1. Виппер Б. Р. Введения в историческое изучение искусства // Статьи об искусстве, М., 1970, С. 59-450.
2. Волкова П. От Джотто до Тициана. Титаны Возрождения. Аст, 2018. 256 с.
3. Сюжет // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. 1596 с.
4. Вчерашняя А. Сад земных наслаждений [Электронный ресурс] URL: https://artchive.ru/hieronymusbosch/works/370568~Sad_zemnykh_naslazhdenij (Дата обращения 04.02.2021)
5. Зимоглядов А. Босх его знает: главные символы «Сада земных наслаждений» крупным планом [Электронный ресурс] URL: https://artchive.ru/publications/1619~Boskh_ego_znaet_glavnye_simvol_ye_Sada_zemnykh_naslazhdenij_krupnym_planom (Дата обращения 12.02.2021)
6. Майкапар А. Литературная программа живописного шедевра [Электронный ресурс] URL: https://art.1sept.ru/view_article.php?ID=201000708 (Дата обращения 24.02.2021)
7. Сук А. Ад, каким мы его знаем. За что нам нравится Босх [Электронный ресурс] URL: https://www.bbc.com/russian/society/2016/03/160301_vert_cul_ultimate_images_of_hell (Дата обращения 27.01.2021)

8. Сюжет [Электронный ресурс] URL:
<http://ponjatija.ru/taxonomy/term/2819> (Дата обращения
30.01.2021)

9. *Campbell J.* The Hero with a Thousand Faces. Oxford, 2004.
497 p.

УДК 821.162.3«19/20»

ТЕМА СЧАСТЬЯ В РОМАНЕ МИЛАНА КУНДЕРЫ «НЕВЫНОСИМАЯ ЛЁГКОСТЬ БЫТИЯ»

М. О. Кубарева

**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

В статье рассматривается тема счастья в романе чешского писателя Милана Кундеры «Невыносимая лёгкость бытия» (1982). В частности, анализируется идея вечного возвращения в отношении к категории счастья. Автор статьи разбирает некоторые эпизоды романа, указывающие на сопряжённость идеи счастья с концепцией цикличности времени. Также автор обращается к выдвинутой Миланом Кундерой проблеме невозможности быть счастливым в условиях линейного времени и её разрешении в финале романа.

Ключевые слова: Кундера, счастье, Ницше, вечное возвращение

Theme of Happiness in the Novel *The Unbearable Lightness of Being* by Milan Kundera

M. O. Kubareva

Nizhny Novgorod State Linguistics University

The article deals with theme of happiness in the novel *The Unbearable Lightness of Being* by Milan Kundera. In particular, it focuses on the idea of eternal recurrence in relation to the category of happiness. The author of the article analyzes some episodes of the novel which indicate the interaction between the idea of happiness and the concept of cyclical time. The author also refers to the problem of the impossibility of being happy in the context of linear time and its resolution which is given in the novel's end.

Keywords: Kundera, happiness, Nietzsche, eternal recurrence

Чтобы понять, кем является Милан Кундера, стоит обратиться к его сборнику эссе «Искусство романа» (1986), где писатель рассказывает о судьбе чешской эмигрантки, Веры Лингартовой:

«Когда Лингартова пишет по-французски, она по-прежнему остаётся чешским писателем? Нет. Она становится французским писателем? Тоже нет. Она где-то там, вне» [1, с. 48].

Свой семинар в Высшей школе социальных наук в Париже М. Кундера называет «Европейский роман» и постепенно разбирает в нём творчество Франца Кафки, Роберта Музиля, Фёдора Достоевского, Луи-Фердинанда Селина, Франсуа Рабле

и др. Вероятнее всего, и себя М. Кундера начал постепенно воспринимать как автора европейского, видя в своём двуязычии творческую свободу и новые художественные возможности.

Несмотря на множество описаний исторических событий в своих произведениях, а в частности коммунистической оккупации Чехии, М. Кундера всегда настаивал на том, что он – *«не историк, не пророк: он исследует существование»* [1, с. 16]. В эссе «Нарушенные заветы» (1993) М. Кундера пишет о том, что после переворота 1948 года осознал, *«какую важную роль играет лирическое ослепление во время террора»* [2, с. 167].

«В результате, – пишет М. Кундера, – я стал участником этих странных диалогов: „Вы коммунист, господин Кундера? – Нет, я романист“. „Вы диссидент? – Нет, я романист“. „Вы правый или левый? – Ни тот, ни другой. Я романист“» [2, с. 168].

Произведения М. Кундера представляют собой цепочку философских размышлений, которые комментируют и иллюстрируют жизнь его героев. Такое построение позволяет рассказчику заниматься тем, что называет М. Кундера «вопросительной медитацией». В его романах рассказчик вполне может считаться исключительным персонажем, тем, кто медитирует и является посредником между другими героями и течением их жизни. В сборнике эссе «Искусство романа» Милан Кундера говорит о том, что, когда писал один из своих самых известных романов «Невыносимая лёгкость бытия» (1982) думал о фразе Декарта: человек – *«хозяин и повелитель природы»*. В своём произведении М. Кундера доказывает, что человек на самом деле ничем не руководит, а наша планета направляется прямиком в пустоту:

«Совершив чудеса в области науки и техники, этот „хозяин и повелитель“ внезапно осознаёт, что не повелевает ничем и не является хозяином ни природы (она постепенно исчезает с планеты), ни Истории (она ускользает от него), ни самого себя (им управляют иррациональные силы души). Но если Бог ушёл, а человек больше не является хозяином — кто же хозяин? Планета несётся в пустоту без всякого хозяина. Вот она, невыносимая лёгкость бытия» [1, с. 72].

В центре романа Милана Кундеры «Невыносимая лёгкость бытия» лежит философская идея вечного возвращения, которая предполагает, что всё во вселенной повторяется более или менее одинаково в течение бесконечного времени. Идея вечного возвращения берёт начало с древних времён и может быть найдена в древнеиндийских, греческих и египетских писаниях. Однако её чаще всего связывают с немецким философом XIX века Фридрихом Ницше, на которого Кундера непосредственно ссылается в романе. Милан Кундера использует персонажей своего романа – Томаша, Терезу, Сабину и Франца, чтобы исследовать и, в конечном счёте, опровергнуть идею вечного возвращения, которая, по его словам, является ужасающей перспективой, поскольку в таком мире *«всё наперёд прощено и, стало быть, всё цинично дозволено»* [3, с. 10]. Однако писатель также признаёт преимущества такого существования. Согласно М. Кундере, время и существование, особенно человеческие, линейны, но при этом единственный ключ к истинному счастью – это жажда повторения.

На протяжении всего романа «Невыносимая лёгкость бытия» Милан Кундера неоднократно говорит о том, что люди живут только один раз и что их жизни существуют на прямой и фиксированной линии в пространстве и времени. Когда Томаш впервые встречает Терезу, он думает, что влюблён в неё, но он также не уверен, что хочет отказываться от холостяцкого образа жизни. Этой нерешительности, по словам М. Кундеры, следовало ожидать.

«Человеческая жизнь свершается лишь однажды, и потому мы никогда не сможем определить, какое из наших решений было правильным, а какое — ложным. В данной ситуации мы могли решить только один-единственный раз, и нам не дано никакой второй, третьей, четвёртой жизни, чтобы иметь возможность сопоставить различные решения» [3, с. 248].

Другими словами, существование не повторяется в непрерывном цикле, в котором можно сравнивать и противопоставлять решения, оно происходит только один раз. Писатель утверждает, что жизнь похожа на своего рода «набросок», потому что люди живут, как есть, без предупреждения:

«Набросок всегда начертание чего-то, подготовка к той или иной картине, тогда как набросок, каким является наша жизнь, — наоборот к ничему, начертание, так и не воплощённое в картину» [3, с. 14].

Поскольку жизнь человека не может быть познана до того, как она произойдёт, и не существует, пока она не произойдёт, нет возможности подготовиться, что снова опровергает идею вечного возвращения. Тереза – фотограф, она делает сотни снимков во время Пражской весны, периода массовых протестов в 1968 году, вызванных тем, что Чехословакия стала коммунистическим государством после Второй мировой войны. Она отдаёт большую часть своих фотографий иностранной прессе, также пытается продать несколько фотографий журналу в Цюрихе примерно через год после восстания. Однако журналу это неинтересно, потому что фотографии «устарели», конфликт «никогда не повторяется». Пражская весна уже наступила и прошла, публиковать снимки Терезы поздно. Это ещё раз подчёркивает тот факт, что события не повторяются, поскольку время линейно.

Милан Кундера проводит параллель между цикличным временем и «идиллией», или истинным счастьем, предполагая, что цикличное существование – единственный способ достичь настоящего счастья. По словам М. Кундеры, идиллия восходит к Ветхому Завету Библии и является образом рая.

«<...> жизнь в Раю не походила на бег по прямой, что ведёт нас в неведомое, она не была приключением. Она двигалась по кругу среди знакомых вещей. Её однообразие было не скукой, а счастьем» [3, с. 325].

Другими словами, повторяющаяся природа жизни в раю — источник счастья. Писатель утверждает, что никто не может подарить другому человеку счастье. Однако животное — может, что и делает собака Терезы, Каренин. М. Кундера говорит о том, что животные не были изгнаны из рая, и собачье время вращается по кругу, как стрелки часов, и поэтому Каренин живёт жизнью, основанной на повторении:

«Ни один человек не может принести другому дар идиллии. Это под силу только животному, благо оно не было изгнано из Рая. Любовь между человеком и собакой — идиллическая любовь. В ней

нет конфликтов, душераздирающих сцен, в ней нет развития. Каренин окружил Терезу и Томаша своей жизнью, основанной на повторении, и ожидал от них того же» [3, с. 328].

Каренин передаёт счастье Терезе и Томашу в форме своей преданности и любви, которые являются главными (возможно, единственными) источниками идиллии в их жизни.

«Подлинное нравственное испытание человечества, то наиглавнейшее испытание (спрятанное так глубоко, что ускользает от нашего взора) коренится в его отношении к тем, кто отдан ему во власть: к животным. И здесь человек терпит полный крах, настолько полный, что именно из него вытекают и все остальные» [3, с. 318],

говорит рассказчик после подробного обвинительного заключения, начиная от Книги Бытия и кончая Декартом. Смерть собаки Каренина является ключом к финальной части романа. Томаш заявляет: *«Гораздо важнее вырыть из земли закопанную ворону, чем посылать петицию президенту» [3, с. 244].* Рационализировать это сочувствие невозможно; однако близость к интуитивному, анимистическому открывает героям путь к «головокружению» и счастью.

Однако это сочувствие не что иное, как мираж перед лицом существования, смыслов и слов, которые скрывают истинное бытие. Смерть Каренина в конце романа никак лучше подтверждает это.

Милан Кундера заключает, что счастье возможно только при цикличном существовании, которое, по крайней мере, для людей, недостижимо:

«Человеческое время не обращается по кругу, а бежит по прямой вперёд. И в этом причина, по которой человек не может быть счастлив, ибо счастье есть жажда повторения» [3, с. 329].

Так почему же Томашу и Терезе удастся достигнуть счастья в конце романа? Всё дело в том, что они остаются в маленькой чешской деревне, где *«человек ещё не был человеком» [3, с. 326].* В деревне сохраняется проблеск райской идиллии, где цикличность времён года и дикой природы имитирует рай, приближая людей к счастью, насколько это возможно. Томаш и Тереза становятся

невидимыми для общества, их жизнь замирает, и неслучайной оказывается эпитафия на памятнике под именем Томаша: «Он хотел Царствия Божия на земле» [3, с. 305]. Тереза и Томаш смогли обрести счастье ещё и потому, что их постигла одновременная мгновенная смерть. Когда исчез единственный зритель в зале, весь жизненный спектакль подошёл к концу.

Библиография:

1. Кундера М. Искусство романа; пер. с чеш. А. Смирновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 224 с.
2. Кундера М. Нарушенные завещания; пер. с чеш. М. Таймановой. М.: Азбука, 2007. 320 с.
3. Кундера М. Невыносимая лёгкость бытия; пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 352 с.

**ПУБЛИКАЦИИ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
«ТРАДИЦИИ БЕТХОВЕНА В РОССИИ: МУЗЫКА,
ЖИВОПИСЬ, ЛИТЕРАТУРА»**

УДК 78(430)«17/18»

**«СЛУШАЯ ЕЁ, НЕВОЗМОЖНО ДОВЕСТИ
РЕВОЛЮЦИЮ ДО КОНЦА...»**

С. Н. Аверкина, И. В. Булдаков
**Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова**

В статье рассматривается вопрос влияния музыки Л. Бетховена на мышление человека в контексте темы революции, проблема выражения революционных идей посредством музыкального произведения, оказывающего особое влияние на сознание человека.

Ключевые слова: музыкальная революция, «Жизнь других», «Соната о хорошем человеке», «Аппассионата».

«Listening to it, it is Impossible to Bring the Revolution to an End...»

S. N. Averkina, I. V. Buldakov
Nizhny Novgorod State Linguistics University

The article considers the influence of Beethoven's music on people's thinking in the context of the theme of revolution, the problem of expressing revolutionary ideas through a piece of music that has a special impact on human consciousness.

Key words: musical revolution, *The Life of Others*, *The Sonata of Good Men*, *Appassionata*.

Название статьи – цитата из воспоминаний одного из соратников Владимира Ильича Ленина, ставшая расхожей в учебниках по музыковедению, среди околупартийной интеллигенции, в журналистике и кинематографе, включая фильмы западных режиссёров.

Одной из самых пронзительных сцен, в которой произносится эта знаменитая фраза, стал эпизод из прославившегося фильма немецкого режиссёра Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других» (2006). Главный герой

кинокартины – известный писатель и драматург Георг Дрейман. Он обласкан властью и любим звездой берлинского театра Кристой-Марией Зиланд. Внешне – его жизнь прекрасна и легка. Он на вершине славы. До определённого момента Дрейман искренен в своих коммунистических настроениях. Но один из его близких соратников – талантливый режиссёр Альберт Йерска – последние 7 лет был лишён права на профессию. Без работы он становится отшельником и, наконец, кончает жизнь самоубийством. Именно в момент, когда ночью герою звонят и сообщают о произошедшем, и разыгрывается эта драматическая сцена, которую мы сейчас увидим на экране. Все время, пока герой играет на фортепиано – он исполняет бетховенскую «Сонату о хорошем человеке», за ним следит представитель службы безопасности ГДР, сотрудник Штази Вислер, для которого жизнь Георга Драймана и Кристы-Марии стала настоящим открытием. Это – жизнь других, умеющих чувствовать и способных меняться. Вислер практически влюбляется в эту жизнь, что заставит его спасти главного героя от печального финала. Итак, вот эта переломная для фильма сцена:

Тот факт, что в один из самых трагических моментов жизни Георг вспоминает фразу Ленина, свидетельствует о той невероятной силе, которую для него имели одновременно и Бетховен, и Ленин. Сегодня эти имена разведены, но, если вспомнить недавнюю историю, многие аспекты проблемы «связи музыки и революции» становятся яснее.

Итак, *«Слушая её, невозможно довести революцию до конца»*, – сказал В. И. Ленин о музыке Л. Бетховена. Автор статьи «Ленин и музыка» Михаил Гринберг замечает:

«Музыка Л. Бетховена по своему характеру революционная, её звучание напоминает борьбу за правду, справедливость» [1, с. 10].

Но Ленин произносит буквально обратное: музыка так захватывала его, что полностью занимает мысли, требовала духовных усилий. Жена Ленина Надежда Крупская вспоминает, что Ленин, мало спавший по ночам, полный энергии, после прослушивания произведений Бетховена нуждался в отдыхе. Рассмотрим данный вопрос подробнее.

Хорошо известно авторитетное свидетельство музыканта, пианиста – партийного работника М. Кедрова, который работал с Ильичом в Берне в 1913 г. Кедров часто в бытность Ильича в Берне играл ему. Больше всего, по словам Кедрова, нравилась Ильичу музыка Бетховена – «патетическая *d-moll*'ная соната» [1, с. 11]. С самых первых звуков Патетическая соната *d-moll* звучит мрачно, исполнена пафоса, соответствующего названию сонаты. Мелодия простая и в то же время звучит величественно и напряжённо.

Совершенно иная по характеру 2 часть – *Adagio Cantabile* (медленно, певуче). Здесь глубокое размышление о чём-то серьёзном, значительном. 3 часть – *Rondo (Allegro)*. По характеру звучания, который определяется рефреном, близка к 1 части. Вновь можно услышать звуки борьбы в музыке за счёт её энергичности и волевого характера, выражающих мужество и непреклонность. Заканчивается соната вызовом к судьбе, а не смирением, что можно сравнить с революционными идеями: революцию нужно довести до конца, не останавливаясь не перед чем.

«Ничего не знаю лучше „Аппассионаты“! Готов слушать её каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!» – приведением этого отрывка из книги Максима Горького «В. И. Ленин» обычно исчерпывался разговор об отношении В. И. к музыке [1, с. 8]. Произведём краткий анализ мелодии «Аппассионаты» для понимания смысла высказывания В. И. Ленина.

Appassionato – «страстный» в переводе с итальянского. Произведение наполнено глубоким смыслом, большим количеством переживаний. Можно сказать, что оно символизирует кульминацию человеческих переживаний, когда надежды тщетны и бороться нет сил. Это напрямую связано с годом написания сонаты – 1804, когда Л. Бетховен разочаровался в Наполеоне, принявшем императорский титул, страдал от прогрессирующей глухоты.

В сравнении с патетической сонатой *d-moll*, «Аппассионата» наполнена темой борьбы, наивысшей точки, которая достигает в финале. Главная партия первой части звучит зловеще, уже

создавая трагическую обстановку. Особое внимание следует обратить на 3, самую важную с точки зрения смысловой нагрузки, часть: *Allegro ma non troppo – Presto* (скоро, но не спеша). 3 часть ассоциируется с атмосферой ожесточённой борьбы, которая создаётся трагическими аккордами.

Так, почему же, слушая данную музыку, нельзя довести революцию до конца? Как было упомянуто ранее, музыка Л. Бетховена носит революционный характер, она исполнена темы борьбы. Революция, с точки морально-нравственного аспекта, грязное дело, ведущее к негативным последствиям. Во время прослушивания музыки Л. Бетховена возникает впечатление происходящий в данный момент времени революции, следовательно, не имеет смысла совершать революцию в действительности, если всё за человека сделала музыка.

В современном мире не менее интересной представляется и обратная тема: музыкальная революция. Как осуществляется она? Человек пишет и слушает музыку с далёких времён. Безусловно, в течение большого временного промежутка вкусы людей меняются: иногда незначительно, иногда кардинально. Другими словами, происходят так называемые «музыкальные революции». Приведём пример: «В 1850-х годах дамы падали в обморок от восторга, слушая сложные в исполнении романтические фортепианные композиции Ференца Листа. Столетие спустя, Элвис Пресли точно так же покорила женские сердца, наложив простые куплеты на три гитарных аккорда» [2].

Из примера следует, что между эпохой, когда написано музыкальное произведение и собственно музыкальным произведением существует неразрывная связь, проявляющаяся в индивидуальном предпочтении людей.

Остаются вечные ценности. Бетховен бессметен – он переживёт все эпохи как классик и музыкальный революционер. Но существует и новая действительность, в которой хотелось бы иметь дело только с революциями духа.

Библиография:

1. Музыка и революция. Общественно-политический массовый журнал музыкального искусства. 1928, № 1 (25).

3. Музыкальные революции сточки зрения данных [Электронный ресурс] URL: <https://www.audiomania.ru/content/art-4080.html> (Дата обращения 23.09.2019)

УДК 78(430)«17/18»

МУЗЫКА И ВЛАСТЬ: ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ В ИСТОРИИ XX СТОЛЕТИЯ

М. А. Гриченко, И. С. Разина

**Нижегородский государственный лингвистический
университет имени Н. А. Добролюбова**

В докладе представлена история создания Девятой симфонии Л. ван Бетховена, а также её значение в политической жизни некоторых стран в XX в. Кроме того, музыкальное произведение рассматривается в контексте биографии композитора и периода времени, в который симфония была написана.

Ключевые слова: Девятая симфония, Людвиг ван Бетховен, история, XX век.

Music and Power: the Ninth Symphony in the History of the 20th Century

M. A. Grichenko, I. S. Razina

Nizhny Novgorod State Linguistics University

The article presents the history of creation of the Ninth Symphony by L. van Beethoven and shows its significance in the political life of some countries in the 20th century. The musical composition is viewed in the context of the composer's biography and the period of time the symphony was written in.

Key words: the Ninth Symphony, Ludwig van Beethoven, history, the 20th century.

Каждая страна имеет произведение, даже, можно сказать мелодию, которая непременно ассоциируется у большинства с конкретной национальностью. В отношении англичан это гимн, «Боже, храни Королеву» (или «Короля», в более ранних версиях); французов вспоминают, услышав «Марсельезу», венгров знают по «Печальному воскресенью»... Можно было бы вписать в этот ряд Девятую симфонию Бетховена как немецкий национальный дух, воплощённый в музыке. Однако считать эту симфонию принадлежащей лишь одному народу – ошибка. Эта музыка с самого начала предназначена для всех. Весь род людской – единое великое братство, как и поётся в симфонии, и только объединившись можно обрести счастье. Радость в единении, говорит нам Бетховен, и воспекает её в своей «Оде».

Тем не менее несмотря на то, что люди-братья имеют, в сущности, что-то общее, каждый интерпретирует искусство по-разному. Для кого-то это приятное музыкальное сопровождение,

для кого-то – гимн революции, а для некоторых – попытка что-то доказать, утвердить себя. Выявить идеи, нашедшие вдохновение в Девятой симфонии – цель, с которой и написан этот доклад.

Но сначала обратимся к истории творца и истории творения, и лишь после того, как симфония будет впервые исполнена в Вене в 1824 году, можно будет говорить о её влиянии на политические умы различных государств XX века.

Девятая симфония, написанная в ре-миноре, была вдохновлена поэмой Фридриха Шиллера *An die Freude* («Ода к Радости», 1785), которая стала, в свою очередь, «манифестом Просвещения». Идея «Девятой» пришла Бетховену в 1792 г., а само произведение увидело свет в Вене в 1824 г. «Девятая» написана в традициях барокко с использованием хоровых партий. То же самое можно увидеть в произведении-современнике Марсельезе – новаторское использование хора как символа народа, говорящего в один голос [1. с. 11]. Затем эта тенденция была подхвачена контрреволюционной Австрией в своём гимне. Музыка становилась инструментом политики, она являла собой не только силу революции, но и государственной власти: «Музыка, создающаяся государством для государства» [1, с. 2]. Бетховен понимал, что композитор способен создать музыку, которая может стать образом нации, как это было в Англии с работами Георга Генделя.

Существовали такие современные Девятой симфонии композиции, как «Боже, храни Короля» Генделя (подлинный автор неизвестен, но музыка была популяризована Генделем в XVIII в.) и Марсельеза, которая, по легенде, была сочинена французами во время штурма дворца Тюильри в 1792 г. «Девятую» с этими произведениями роднит то, что она так же использует хор как средство изображения народа. Это показывает, что все люди друг другу братья, и братство это способно противостоять любым трудностям, с которыми оно столкнётся. Кроме того, «Девятая» стала объектом гордости для немцев, так же, как и «Боже, храни Короля» для англичан. Позже симфония станет одним из поводов для возникновения националистических движений в Германии.

Бетховен родился 17 декабря 1770 г. Молодой Людвиг был необычайно талантлив в музыке. В детстве его начали учить игре

на фортепиано, а также сочинительству. Вскоре мальчик стал играть лучше своих учителей. Впервые он выступил на публике, когда ему исполнилось 7. Мать Бетховена умерла в 40, а отец был алкоголиком. В 14 Бетховен стал органистом в церкви, и как глава семьи, заботился о братьях и сёстрах. Когда ему исполнилось 22, он переехал из Бонна в Вену, самопровозглашённую «Столицу Музыки». Он жил там вплоть до своей смерти в 1827 г.

Слух Бетховена начал ухудшаться с 28 лет. Он был в отчаянии, когда недуг начал проявляться все больше. В 32 года он писал, что всерьёз задумывается о самоубийстве. Доктора не могли ему помочь. Он прибегал к помощи слуховых трубок, чтобы слышать хоть что-то, однако больше не мог выступать как пианист. К тому времени, как Бетховен сочинил Девятую симфонию, он окончательно потерял слух [2].

Бетховен держал в голове идею о написании масштабной симфонии в течение многих лет. Произведение должно было быть основано на поэме Шиллера «Ода к Радости», написанной почти тридцатью годами ранее. Бетховен размышлял над тем, как воплотить людские надежды и мечтания в величественности симфонии. Композиция, по меркам того времени, должна быть чем-то грандиозным (как у Генделя), и вместе с тем иметь политический подтекст.

«Действительно, черновики показывают нам, как трудно шёл процесс сочинения: мало что в нем было бессознательным или спонтанным. Бетховен поставил себе задачу создать мелодию гимна, подпадающую в то же время под понятие „популярного стиля“, предпочитаемого Гайдном и Моцартом, под стиль, которого сам композитор всегда старался избегать в своих главных работах, – именно это избегание создало ему репутацию „композитора для ценителей“» [1, с. 102].

В 1823 г. Бетховен за 9 месяцев наконец перенёс симфонию на бумагу. Никогда прежде ещё не существовало симфонии и с хором, и с сольными партиями. Бетховен немного изменил оригинальную поэму, в частности, добавил одно предложение и, используя простые слова Шиллера, создал симфонию, понятную всему миру.

Подготовка к выступлению в Вене в 1824 г. была омрачена пылкими спорами. Несколько раз концерт переносили. Бетховен был недоволен небрежностью переписчиков нот, своевольными певцами и низкой платой.

7 мая 1824 года, в пятницу, концерт, наконец, состоялся в Кертнетортеатре. Ожидания были высоки – это было первое за много лет появление Бетховена на публике. Афиши гласили: «Сам Людвиг ван Бетховен примет участие в представлении». Бетховен стоял спиной к слушателям. Выступление было триумфальным. Толпа в две тысячи зрителей взорвалась овациями, но Бетховен не мог услышать аплодисментов. Лишь оглянувшись назад он увидел, что публика ликovala [2].

«Концерт обернулся успехом. Одной из самых известных сцен с Бетховеном является момент 7 мая, когда, из-за того, что он был глухим и стоял, уткнувшись в ноты Девятой симфонии, Каролина Унгер взяла его за руку и повернула его лицом к толпе, аплодировавшей ему».

«Первое представление двух главных работ Бетховена <„Девятой“ и „Торжественной Мессы“> проходило в напряжённой обстановке, вызванной, в частности, органами власти: королевский двор избегал его [композитора], церковь угрожала отлучением, полиция пыталась помешать триумфу, который, как говорили, виделся угрозой императорскому величию». [1, с. 98]

После смерти Бетховена восхищавшиеся им композиторы-представители романтизма сначала хотели установить памятник гению. Они боготворили Девятую симфонию, и даже не представляли, как им писать музыку после произведения столь значительного. Они были уверены: ничто не сможет превзойти «Девятую». Некоторые даже были против монумента и говорили, что Бетховен – фигура столь значительная, что установка памятника кажется недостойной её, бессмысленной затеей. Однако в итоге монумент был установлен в 75-й День рождения композитора.

Фестиваль в Бонне на семидесятипятилетие Бетховена начался в 1845 г. Статую привезли в Нюрнберг, её автором был Эрнст Юлиус Хенель, памятник стал самой выдающейся его работой. Собралось много людей, приехала королева Виктория.

Туристы, приезжавшие посмотреть дом композитора, в качестве сувенира откалывали куски стен и мебели.

«Лишь итальянцы отсутствовали, так как Берлиоз без зазрения совести заявил, что „музыкальная Италия видит в Бетховене врага“» [1, с. 137].

На праздновании статуя Бетховена была открыта. Однако она была повернута не лицом к дому Фюрстембергов, как предполагалось, а наоборот. Журналисты писали, что это “символизировало суровый республиканизм” композитора, в чью честь памятник и был установлен.

Шуман написал Фантазию №17 в до-мажоре, чтобы почтить память Бетховена.

Но Девятую симфонию также и критиковали, например, Вагнеру не нравилась её последняя часть; в 1987 г. Энди Уорхол назвал Девятую симфонию банальной и избитой для XX в. «У него было больше общего с Мерилин Монро, чем с Джоном Кейджем [имея в виду, что для поколения, живущего много позже него, Бетховен стал скорее образом великого человека, чем настоящим великим человеком]» [1, с. 7]. Тем не менее, произведение стали называть «Утопией в музыке» [1, с. 4].

Симфония длится около 70 минут, её кульминация – знаменитая четвертая часть, финал. Каждому известна эта мелодия. Она включает в себе достаточно простую идею, но на самом деле, чтобы разгадать загадку «Девятой», необходимо облететь весь земной шар.

В 1914 г. японские войска взяли немецкую колонию в Циндао, Китай. 4600 немецких солдат оказались в плену. Примерно тысяча из них была интернирована в городе Наруто, Япония. В лагере для военнопленных немцам предоставили некоторую свободу: у них была пекарня, своя газета и культурные мероприятия. Из развлечений было два оркестра. В июне 1918 года пленники дали большой концерт. Это было первое исполнение Девятой симфонии в Японии, и даже во всей Азии. Но позже эта немецко-японская глава истории была позабыта. В сегодняшней Японии она увековечена в музее и в мемориале.

В 1942 г. Вильгельм Фуртвенглер дирижировал Берлинским филармоническим оркестром при исполнении «Девятой» в честь Дня рождения Адольфа Гитлера. Слушателями были Йозеф Геббельс и другие значительные государственные деятели нацистской Германии. Музыка Бетховена тронула сердца бессердечных.

Чтобы защитить рукопись во время Второй мировой войны, Прусская государственная библиотека (сейчас – Берлинская государственная библиотека – Прусское культурное наследие) разделила ноты на три части и хранила их в трёх разных местах за пределами Берлина, начиная с 1941 г. Целью было свести риск полной утраты документа к минимуму.

Во времена Холодной войны и разделения Германии «Девятая» стала чем-то вроде гимна. С 1956 по 1964 гг. ФРГ и ГДР соревновались вместе на Олимпийских играх, сформировав команду из спортсменов из обеих стран [2].

Только после того, как завершился нелёгкий путь фрагментов рукописи, разделённых максимально возможным расстоянием друг от друга, от Тюбингена в южной части Германии до маленькой деревушки Альт Маррин в земле Мекленбург-Верхняя Померания (ныне – деревня Межин в Польше) на севере, самые главные части документа в 1967 г. доставили в Прусское культурное наследие – Берлинскую государственную библиотеку в Западном Берлине. Семь лет спустя польское правительство вернуло оставшиеся части восточногерманским властям. Фрагменты одного из важнейших объектов культурного наследия так и остались разделёнными Холодной войной на протяжении 40 лет.

Иронично, но после падения Берлинской стены в 1989 г., когда части рукописи наконец соединились, реставраторы обнаружили, что страницы симфонии Бетховена разорваны точно посередине, и из всех мест, именно на том, где двухголосной фугой в финале Бетховен изображает всеобщие радость и братство [3].

После падения Стены «Девятая» стала гимном воссоединения Германии. Американский дирижёр Леонард Бернштайн исполнил Девятую симфонию в восточной и западной части «разорванного» когда-то города. Он заменил слово «Радость» на «Свобода».

Некоторые эксперты полагают, что изначально Шиллер написал именно так. Бетховен стал символом единства [2].

В южной Африке расистский режим белого меньшинства в Родезии, нынешнем Зимбабве, сделал мелодию из четвертой части композиции своим гимном. Музыка Бетховена попала в руки угнетателей.

Но и угнетённые находили близость с мелодией Бетховена. В 1986 г., во времена авторитарного режима в Чили, женщины вышли на демонстрацию против диктатора Аугусто Пиночета. «К Оде к Радости» – так они называли выступление, на котором жены, сестры, матери политзаключённых пели на мотив симфонии о том, что продолжают бороться за торжество справедливости, и о том, что тирания должна быть осуждена и наказана. 33 года спустя чилийцы снова выходят с протестами. 10 декабря, в День прав человека, сотни активисток вышли на Плаза де Дигнидад в Сантьяго и пели тот же самый мотив, что и десятилетия назад на том же месте, лишь изменив слова на свои собственные, сложившиеся в «Песнь Восстания».

В июне 1989 года в Китае люди хотели почтить память недавно умершего генерального секретаря ЦК Коммунистической Партии Китая Ху Яобана, возложив венки к Памятнику Народным Героям, который располагался на площади Тяньаньмэнь. Однако правительством официальный траур был объявлен на довольно короткое время, и населению было рекомендовано не проводить митингов памяти. Такое отношение к национальному герою возмутило китайцев, и позже в Пекине поднялось восстание. Студенты протестовали под звуки Девятой симфонии, выражая недовольство политикой Мао Цзэдуна, мало связанной с идеями коммунизма, каким его видел народ. Музыка Бетховена была для них олицетворением надежды [4].

В 1994 г. дирижёр Арман Дьянгенда основал Симфонический оркестр Кимбангу, после того как ушёл с работы лётчика, и назвал его в честь своего деда – религиозного лидера Симона Кимбангу. Изначально, по задумке, труппа состояла из 12 музыкантов, которые часто использовали подручные средства как импровизированные части музыкальных инструментов [5]. В итоге

труппа разрослась до двухсот музыкантов-любителей и артистов, объединённых в оркестр и хор, единственные во всей Африке.

С 1985 года «Ода к Радости» является официальным гимном Европейского Экономического Сообщества, ныне - Европейского Союза. Ода символизирует общую цель, которая поставлена перед государствами-членами: свободу, мир и солидарность. Чтобы не отдавать предпочтение какому-то отдельному языку, европейским гимном была выбрана инструментальная версия симфонии [2].

По завершении этого исторического экскурса, можно ли сказать, что человечество поняло смысл симфонии? В конечном итоге, да. Условная точка, поставленная в этой истории, – превращение «Оды к Радости» в гимн сразу нескольких стран, объединённых стремлением к солидарности и взаимопомощи, – показывает, что мы движемся в верном направлении. Уровень знаний людей о мире растёт с каждым годом, суеверия уходят далеко в прошлое, а значит, меньше становится поводов для ненависти. Никто больше не подвергает гонениям рыжих или женщин, которые в чем-то преуспевают, сейчас такие поводы для ненависти кажутся нелепыми. То, что даёт нам все эти знания сейчас, вероятно, может стать средством достижения цели, которую ставит симфония, ведь всемирная сеть, если подумать, объединяет огромное количество людей, которые физически не смогли бы встретиться никогда. Теперь же они могут помогать друг другу, общаться, вместе идти к цели. Быть может, это начало пути к тому братству, о котором поётся в симфонии?

Библиография:

1. *Buch E. Beethoven's Ninth: a Political History* // University of Chicago Press, 2004
2. *Beethoven's Ninth: Symphony for the World* [Электронный ресурс] URL: <https://youtu.be/il4N9v92T50> (Дата обращения 13.01.2021)
3. *Tiananmen Square Anniversary; what sparked the protests in China in 1989?* [Электронный ресурс] URL: <https://www.theguardian.com/world/2019/may/31/tiananmen->

square-anniversary-what-sparked-the-protests-in-china-in-1989 (Дата обращения 13.01.2021)

4. The 9 Lives of Beethoven's Ninth [Электронный ресурс]
URL: <https://www.dw.com/en/the-9-lives-of-beethovens-ninth/a-753079> (Дата обращения 13.01.2021)

5. The scratch Orchestra in Kinshasa [Электронный ресурс]
URL: <https://www.theguardian.com/music/2013/may/09/scratch-orchestra-of-kinshasa-congo> (Дата обращения 13.01.2021)

УДК 78(430)«17/18»

БЕТХОВЕН И ЕГО ЭПОХА

П. С. Хатюшина, Н. А. Голубева

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

В статье анализируется жизнь великого немецкого композитора Людвиг ван Бетховена, а также исторические события эпохи Просвещения, которые оказали сильное влияние на самосознание и культуру населения Европы (Великая французская революция, Наполеоновские войны, Венский конгресс). Проводится анализ влияния творчества И. С. Баха и Ф. А. Моцарта на становление Бетховена как музыканта и композитора, отражается исторический материал и работы современных учёных-бетховенистов, раскрывается взаимовлияние культуры, искусства и политических событий в период жизни композитора.

Ключевые слова: Людвиг ван Бетховен, эпоха Просвещения, искусство, Великая Французская революция, Наполеоновские войны, Венский конгресс, И. С. Бах, Ф. А. Моцарт.

Beethoven and His Epoch
P. S. Khatyushina, N. A. Golubeva
Nizhny Novgorod Linguistics University

The life of the great composer Ludvig van Beethoven and historical events of the Age of the Enlightenment which had a strong influence on the European people's self-consciousness and culture are carried out into the research (great French revolution, the Napoleonic wars, Congress of Vienna). The influence of J. S. Bach and W. A. Mozart's creative work on Beethoven's becoming as a musician and a composer are analyzed, the historical material and Beethoven scientists' work are researched. The mutual influence of culture, art and political events at the period of the composer's life is revealed. The Beethoven's historical figure and the literature image in the writers' creative work are compared.

Key words: Ludvig van Beethoven, the Age of Enlightenment, art, great French revolution, the Napoleonic wars, Congress of Vienna, J. S. Bach, W. A. Mozart.

Целью настоящей статьи является рассмотрение жизни и творческой деятельности одного из самых гениальных композиторов, дирижёра и пианиста, ещё при жизни ставшего легендой, Людвиг ван Бетховена.

Актуальность излагаемого в статье материала обусловлена недостаточной освещённостью политических условий и

жизненных обстоятельств, повлиявших на формирование личности и музыкального таланта Л. ван Бетховена.

Людвиг ван Бетховен (*Ludwig van Beethoven*, 17(?).12.1770 – 26.03.1827), немецкий композитор, пианист и дирижёр, является величайшим явлением в мировой музыкальной культуре. Он признан мировым музыкальным сообществом третьим великим мастером Венской классики (*Wiener Klassik*) наряду с Йозефом Гайдном (*Franz Joseph Haydn*, 01.04.1732 – 31.05.1809) и Вольфгангом Амадеем Моцартом (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 27.01.1756 – 05.12.1791).

«Венская классическая школа» – направление европейской музыки второй половины XVIII – первой четверти XIX вв. Трёх великих композиторов венской школы объединяет виртуозное владение разнообразнейшими стилями музыки и приёмами композиции: от народных песен до полифонии эпохи барокко. Л. ван Бетховена считают последним представителем венской школы классицизма.

Становление Людвига ван Бетховена как музыканта и композитора происходило в бурное и беспокойное время эпохи позднего Просвещения в Германии и Австрии, расцвета искусства и революционных идей. Условия эпохи оказали сильное влияние на молодого Бетховена, имели отражение в его композиторском творчестве в более зрелом возрасте.

Рождение Людвига и его детские годы в провинциальном городке Бонне проходили в нестабильной политической обстановке феодально-раздробленной Германии. Император Иосиф II (*Joseph II*) (1765-1790) проводил прогрессивные реформы в области права и социальной жизни своих подданных, сосредоточив при этом власть в собственных руках и подчиняя себе правителей разрозненных княжеств. Политические реформы императора совпали с кардинальными изменениями мировоззрения немцев и австрийцев, перенявших французские революционные идеи, провозглашающие разум единственно верным инструментом познания мира, и отвергавшие ханжеские религиозные догмы, которые прежде сдерживали развитие либерального философского движения. Иммануил Кант охарактеризовал эпоху взлёта философской мысли и научных

открытий того времени словами: *«Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия»* [4].

Жизнь Людвига ван Бетховена началась в период, когда по всей Германии ходила молва о музыкальном чудо-ребёнке, юном Моцарте, способном на невероятные импровизации в музыке. Л. В. Кириллина описывает впечатления европейцев, простых граждан и профессиональных музыкантов, от игры австрийского виртуоза:

«Юный Моцарт во время своих гастролей демонстрировал публике истинные чудеса на грани фокусов: играл на клавиатуре, закрытой платком, легко импровизировал на заданные темы, мгновенно сочинял арии на итальянские тексты» [3, с. 16].

Детство Л. ван Бетховена было иным в сравнении с более правильным и гуманным воспитанием Вольфганга. Отец Людвига, Иоганн ван Бетховен, всячески пытался подавить в сыне вкус к *«сочинению из головы»* и попросту не развивал в ребёнке подобных склонностей. Он не поощрял попыток маленького Людвига к импровизации без нот, проявлял строгость и несдержанность в обучении сына. Методы преподавания старшего Бетховена значительно отличались от тех, что применял отец Вольфганга А. Моцарта, Леопольд Моцарт в обучении сына и дочери Наннерль.

Кроме того, отец Бетховена из-за пристрастия к спиртному был не способен к регулярным и правильным занятиям с сыном. Вскоре И. ван Бетховен находит для сына учителей, которые обладали необходимыми навыками и талантом, превышающим его собственные способности. Поначалу отец Бетховена привлекал к занятиям с сыном своих соседей и знакомых, одним из которых был выдающийся боннский музыкант Тобиас Фридрих Пфейфер (*Tobias Friedrich Pfeiffer*, 1751 – 1805), однако из-за болезни музыкант занимался с Людвигом недолго. Несмотря на это Л. ван Бетховен впоследствии был чрезвычайно благодарен своему учителю.

Следующий наставник Л. Бетховена, Гиллеус ван дер Эден (*Gilles van den Eeden*, ум. 1782), познакомил Людвига с органом и продолжал открывать ему тайны музыкального ремесла.

По решению отца юный Л. ван Бетховен не посещал школу из-за усиленных занятий музыкой. Перед первым выступлением

сына в Кёльне 26 марта 1778 года отец настоял на изменении возраста юного музыканта на концертных афишах: вместо 8 было указано 6 лет.

Писатель Антонин Згорж в своей монографии так описывает намерения Иоганна ван Бетховена, озвученные им в разговоре со знакомым пекарем незадолго до выступления Людвигу:

«Годом больше, годом меньше, какое это имеет значение! Чудо-ребёнок должен быть как можно моложе. Главное состоит в том, что концерт принесет Людвигу славу, мне – деньги, а вашему дому – почёт!» [2, с. 22].

Такой подход и поступки отца не могли не сказаться на Людвиге в будущем – он так и не смог до конца жизни овладеть таблицей умножения и всю жизнь считал, что на два года моложе своего истинного возраста. Несмотря на это, Л. Бетховену всё же удалось громко заявить о себе, однако сделать это удалось при помощи учителей, которые работали с Людвигом в более поздние годы.

Кристиан Готлоб Нефе (*Christian Gottlob Neefe*, 1748-1798) был одним из значимых наставников-музыкантов в жизни Бетховена. Будучи композитором и автором множества музыкальных произведений, он познакомил Людвигу с теорией музыки и, в частности, со своеобразной энциклопедией образов Иоганна Себастьяна Баха «Хорошо темперированный клавир» (*Das Wohltemperirte Clavier*). Именно благодаря Х. Г. Нефе Бетховен начал импровизировать и проявлять свой композиторский талант. Советский пианист А. А. Альшванг так описывает отношение К. Г. Нефе к Л. ван Бетховену, писавшего в одном из тогдашних музыкальных журналов в 1783 году:

«Этот юный гений заслуживает поддержки для своих артистических путешествий. Если он будет продолжать в том же духе, как и начал, из него выйдет второй Вольфганг Амадей Моцарт» [3, с. 21].

К. Г. Нефе оставался и в дальнейшем преданным другом Бетховена. Благодарность ему Л. ван Бетховен выразил в 1793 году в следующих словах: «Если я достигну чего-либо крупного, то в этом, несомненно, будет Ваша доля» [3, с. 70]. Под опекой Х. Г. Нефе юный Бетховен создал несколько интересных музыкальных

произведений. По признанию самого автора, его первым произведением было «Девять вариаций клавесина на марш господина Дресслера» (*Variations pour le Clavecin pour une Marche de Dresler*, 1783 г.).

По мере совершенствования своих музыкальных навыков Людвиг начинал задумываться о встрече с Моцартом, который мог бы раскрыть ему «тайны» своего музыкального мастерства и виртуозного исполнения, коими Бетховен, по его убеждению, пока ещё не владел.

В 1784 году после смерти предшественника курфюрстом – архиепископом Кёльнским стал Максимилиан Франц. Он приехал в свою резиденцию в Бонне, где с его правлением начались значительные перемены. В провинциальном и тихом городке, куда первое время не доходили революционные французские настроения, не было ни одного высшего учебного заведения вплоть до реализации монархом-реформатором Иосифом II (1780-1790) указа об открытии Боннского университета, который был преобразован в университет из придворной Академии.

В восемнадцать лет (1788 г.) Людвиг ван Бетховен был зачислен в студенты этого университета на философский факультет. Однако из-за недостатка денег в семье и необходимости самостоятельных заработков после смерти матери и увольнении отца со службы Бетховену приходилось давать уроки музыки, что он делать очень не любил, и, как следствие, был вынужден покинуть место учёбы.

Тем не менее, благодаря созданному Максом Францем «Обществу любителей чтения» Бетховен начал приобщаться к литературе местных и зарубежных авторов. В частности, он прочёл оду Евлогия Шнейдера (*Eulogius Schneider*), преподававшего в Боннском университете, «На разрушение Бастилии» (*Zur Zerstörung der Bastille*, 1789 г.), а также ряд других произведений, на которые подписывались члены «Общества любителей чтения». Е. Шнейдер сформировал отношение молодого композитора к событиям Великой французской революции. Несмотря на то, что спустя некоторое время события приобрели трагический характер, Людвиг приветствовал реформы, проводимые Иосифом II, и отчасти считал революцию необходимым шагом,

который должны принять европейцы для перемен в общественной жизни. Приход же нового императора Леопольда II принёс Бетховену много разочарований из-за его политики по отмене реформ.

В Бонне Бетховен познакомился с композитором Йозефом Гайдном, который в последующие годы стал наставником и учителем талантливого композитора и музыканта.

10 ноября 1791 года Бетховен под руководством учителя прибыл в Вену, где начался новый период в его жизненной и творческой биографии. Проявив себя вундеркиндом в систематических занятиях с Х. Г. Нефе, особенно органом, клавиром и композицией, он в 1792 году окончательно переехал в Вену, где он жил как свободный мастер. Таким образом, музыкант «сделал» себе имя, начал неплохо зарабатывать на концертной деятельности и писать музыку на заказ.

В годы жизни в Вене Л. ван Бетховен создал свои музыкальные шедевры: «Патетическая» Соната для фортепиано №8, *op. 13* (*Grande Sonate Pathétique*, 1799 г.), *Opus 67*: Симфония №5 *c-moll* (*Symphony No. 5 c-moll*, *Op. 67*, 1804-1808 г.), впервые исполнена в 1808), Соната для фортепиано №14, *op. 27* №2 (*Sonata quasi una fantasia*, 1800-1801 гг.) и другие.

Но уже в 1801 году появились первые симптомы надвигающейся глухоты. Свои переживания, вызванные постепенной потерей слуха, нашли отражение в так называемом «Гейлигенштадтском завещании» (*Heiligenstädter Testament*), написанном 6-10 октября 1802 года в г. Гейлигенштадт (ныне часть Вены) и адресованному своим братьям Каспару Карлу и Николаусу Иоганну. В этом письме композитор выражал своё отчаяние по поводу все сильнее проступающей потери слуха, в нем просматриваются даже его размышления о самоубийстве, хотя явно присутствует его постоянное желание преодолеть свои физические и эмоциональные недуги, чтобы завершить свою артистическую судьбу. Великий мастер хранил этот документ в тайне среди своих личных бумаг до конца своей жизни.

Но, несмотря на тяжёлые мысли, в те же осенние месяцы 1802 года тридцатидвухлетний композитор работал над несколькими музыкальными произведениями. В последние

послевоенные годы жизни Бетховен тяжело болел, практически полностью лишился слуха, однако его слава как композитора теперь выходила далеко за пределы Австрии. Л. ван Бетховен умер 26 марта 1827 года в Вене, проводить композитора в последний путь пришли несколько тысяч человек. Талантливый музыкант и гениальный композитор Л. ван Бетховен смог оставить свой неповторимый след в истории музыкального искусства.

Бессмертными произведениями Л. ван Бетховена стали:

- 9 симфоний (3-я, «Героическая» – *Eroica*, 1804 г.; 9-я, с заключительным хором к оде Ф. Шиллера «К радости» – *An die Freude*, 1824 г.);
- опера «Фиделио» – *Fidelio* (3 вариации, 1805, 1806, 1814 гг. с тремя увертюрами Леоноры);
- музыка к пьесе (трагедии) И. В. Гёте «Эгмонт» – *Egmont*, 1810 г.;
- торжественная месса – *Missa Solemnis*, ре мажор, Op. 123, 1823 г.

Кроме того, музыкальный мир планеты до сих пор восторгают концерт для виолончели; 5 концертов для фортепиано с оркестром, 32 сонаты для фортепиано, 10 – для скрипки, 5 – для виолончели, 16 – для струнного квартета, а также камерная музыка, песни, обработка народных песен.

В заключение следует сказать, что величие Л. ван Бетховена заключается не только в его художественном таланте, но и в общественной деятельности, революционной энергии мастера. Под воздействием гуманистических идей европейского Просвещения и особенно Французской революции его произведения выражают свободолобие и демократические взгляды набиравшей в тот период силу буржуазии, провозглашают победу человеческой активности над «судьбой», так что даже в наши дни мировая музыкальная жизнь во многом озарена творчеством Бетховена.

Библиография:

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества, Издательство «Музыка», Москва 1966 г., 632 с.

2. *Згорж А.* Один против судьбы. Повесть о жизни Людвига ван Бетховена, Детская литература, Москва 1973, 320 с.

3. *Кириллина Л. В.* Бетховен – М.: МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ, 2015. – 495 [1] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1550).

4. *Кант И.* Ответ на вопрос: Что такое просвещение [Электронный ресурс] URL: http://www.bimbad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=754 (Дата обращения 21.01.2021)

5. *Темоева М. М.* Немецкая литература эпохи Просвещения [Электронный ресурс] URL: https://pgu.ru/upload/iblock/ac4/Pages-from-CH._05_115-ekz_74.pdf (Дата обращения 21.01.2021)

6. *Тихонова О. В.* История зарубежной литературы 17-18 вв. Просвещение в Германии [Электронный ресурс] URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/tihonova-posobie/prosveschenie-v-germanii.htm> (Дата обращения 21.01.2021)

**ХРОНИКА:
РАБОТА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ЦЕНТРА ТВОРЧЕСТВА
Г. ГЕЙНЕ (HEINE FORSCHUNGSZENTRUM)**

УДК 821.112.2«18»

**HEINRICH HEINE ZWISCHEN DEUTSCHLAND UND
FRANKREICH**

**A. Turnsek
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf**

Генрих Гейне: между Германией и Францией
А. Турнсек
Дюссельдорфский Университет им. Генриха Гейне

*«Es treibt dich fort von Ort zu Ort,
Du weißt nicht mahl warum;
Im Winde klingt ein sanftes Wort
Schaust Dich verwundert um».*

In der Fremde heißt dieses Gedicht von Heinrich Heine. In diesen ersten vier Zeilen klingt bereits die ganze Ambivalenz in seiner Beziehung zur Heimat an. Das Fortgetrieben sein – ist es mehr Vertrieben sein oder sich forttreiben lassen? Das Gefühl der Fremde in der Heimat – führt es zum Entdecken des Heimatlichen in der Fremde? Schließlich der Blick zurück in wehmütigem Staunen, aber auch die «*im Winde*» verwehende Erinnerung.

All das prägt das Werk Heines – so wie Heines Heimat ihn früh und nachhaltig prägt. Am Ende wird Frankreich für die Menschen seiner Heimat mehr und mehr zur Fremde, sie entfremden sich zunehmend, während Heine Franzosen zu Freunden wählt, nach Frankreich geht – um dort zu leben und zu lieben, zu schreiben und zu leiden, zu arbeiten und zu sterben.

Fremde Heimat

Für Heinrich Heine wird früh die Fortbewegung zum Fixpunkt. Er ist unterwegs zuhause.

Am 13. Dezember 1797 wird Heine in Düsseldorf geboren. Angeblich. Denn wir begehen zwar den Geburtstag am 13. Dezember – aber bestimmen oder gar nachweisen lässt sich dieses Geburtsdatum gar nicht. Heines eigene Angaben schwanken zwischen dem 20. Oktober 1797 und dem 31. Dezember 1799. Manchmal gab er auch das Geburtsjahr 1800 an. Als ihn einmal ein sehr neugieriger französischer Journalist danach befragt, zieht sich Heine mit diesem Satz aus der Affäre: *«Das wichtigste daran ist, daß ich geboren bin»*.

Heine kommt jedenfalls auf eine Welt, die im Umbruch ist, die zwischen zwei Jahrhunderten steht. Heine wird in eine Zeitenwende hineingeboren. Romantik und Revolution wird er zeitlebens in sich vereinen. Heine dazu:

«Ich bin geboren zu Ende des skeptischen achtzehnten Jahrhunderts und in einer Stadt, wo zu meiner Kindheit, nicht bloß die Franzosen, sondern auch der französische Geist herrschte».

Französische Früherfahrungen

Denn auch seine Heimatstadt Düsseldorf ist zum Zeitpunkt seiner Geburt – wann auch immer dieser genau ist – in Bewegung, im Wandel, im Umbruch: durch die Französische Besetzung.

Heine erlebt als Jugendlicher mit eigenen Augen, wie Kaiser Napoleon in die Stadt einreitet. In ihm sieht Heine später den Befreier Europas wider Willen: Napoleon sei zwar als *«Aristokrat ein adeliger Feind der bürgerlichen Gleichheit»*. Aber gleichzeitig eben auch ein Fahmenträger der Revolution, der das Banner der *«Freiheit, der Gleichheit, der Wahrheit der Vernunft durch alle Lande trug»*.

Ein Gefühl der Heimatlosigkeit entwickelt Heine bereits in seiner Kindheit in der Heimatstadt Düsseldorf. Er schreibt:

«Daß ich aber einst die Waffen ergriff, dazu war ich gezwungen durch fremden Hohn, durch fremden Geburtsdünkel – in meiner Wiege lag schon die Marschroute für das ganze Leben».

Diese Wiege steht in einem jüdischen Elternhaus. In der Ära Napoleons sind die Juden in Düsseldorf relativ gut in die Stadtgesellschaft integriert – nicht zuletzt durch Napoleons Code

Civil, der die Gleichstellung der Juden mit der restlichen Bevölkerung vorsah.

Heinrich Heines Eltern lassen ihren Sohn zunächst eine israelitische Schule in Düsseldorf besuchen. Später kommt er auf das Lyzeum – ein ehemaliges Franziskanerkloster. Zu den Lehrern, die Heine nachhaltig beeindruckten und beeinflussen, gehört sein Französischlehrer. Zwar verleiden Heine französische Metrik-Übungen beinahe diese Fremdsprache. So schreibt er in der Rückschau:

«Es war ein Raffinement von Grausamkeit, die alle Passionsqualen des Messias selbst übersteigt und die selbst dieser nicht ruhig erduldet hätte.

Gott verzeih ich verwünschte Gott und die Welt und die fremden Unterdrücker, die uns ihre Metrik aufbürden wollten und ich war nahe dran ein Franzosenfresser zu werden. Ich hätte für Frankreich sterben können, aber französische Verse machen, nimmermehr!»

Aber in dieser Zeit wird der Grundstein gelegt für Heines spätere Meisterschaft in der Metrik – diese Düsseldorfer Schulzeit stattet mit Sicherheit auch den jungen Erwachsenen Heine mit außergewöhnlicher, wenn auch hart erarbeiteter Sicherheit in der Französischen Sprache aus. Französisch ist schon für den Schüler Heine die Sprache der Revolution und Frankreich hat somit früh eine große Strahlkraft.

Dem in Kindheit und Jugend aus der Distanz gewonnenen positiven Leit-Bild von Frankreich, folgt eine dann einsetzende revolutionär-ideologische Identifikation mit der Nachbar-Nation und verdichtet sich zu einer idealisierten Vorstellung von einer Staat gewordenen Idee, zu einem nahezu mythisch aufgeladenem Frankreichbild. Heine in dieser Phase:

«Wie ich die Freyheit liebe, liebe ich Frankreich, den heiligen Herd der Freyheit und liebe ich dessen Flammenwächter die Franzosen», schreibt Heine hymnisch.

Das «Vaterland der Fremden», wie Giacomo Casanova es nannte, zieht Heine in den Bann, Frankreich fasziniert ihn – vor allem politisch.

Nach antijüdischen Anfeindungen, der protestantischen Taufe wegen beruflicher Ausgrenzung aufgrund seines Glaubens, nach schmerzlichen Amouren und dem Scheitern aller Versuche, in Deutschland eine gesicherte Stellung als inzwischen promovierter

Jurist zu erlangen, bricht er am 1. Mai 1831 von Hamburg aus nach Frankreich auf.

Euphorie in Paris

Der Sohn der rheinischen Kleinstadt Düsseldorf mit gerade einmal 20.000 Einwohnern taucht in die nach London zweitgrößte Stadt der Welt ein.

Heine versteht sich als Weltbürger – so lässt ihn die Kapitale als kosmopolitisches Kaleidoskop aufatmen, aber sie nimmt ihm auch fast den Atem – diese Stadt überwältigt ihn durch Größe und Aura. Nach allen Beschwerden in Deutschland, ist Heine nun erstmals wieder unbeschwert, wie diese Zeilen in einem Brief aus Paris belegen:

«Fragt sie jemand wie ich mich hier befinde, so sagen Sie: wie ein Fisch im Wasser. Oder vielmehr, sagen Sie den Leuten; daß, wenn im Meere ein Fisch den anderen nach seinem Befinden fragt, so antworte dieser: ich befinde mich wie Heine in Paris».

Frankreich erscheint ihm als das neue politische und soziale Laboratorium, hier gelte es, dabei zu sein, wenn die neue Zeit ins Licht der Geschichte treten würde. Heine will dabei sein. Über die Ankunft an der Seine schreibt er:

«Sogar die Schrecknisse, die man im eigenen Herze mitgebracht hat nach Paris, verlieren dort ihre beängstigenden Schauer. Die Schmerzen werden sonderbar besänftigt. In dieser Luft von Paris heilen alle Wunden schneller als irgendanderswo; es ist in dieser Luft etwas so Großartiges, so Mildreiches, so Liebenswürdiges wie im Volke selbst».

Paris ist für ihn die Hauptstadt der Revolution und er hofft, sich hier zuhause zu fühlen. Seine Heimat sei indes der Humanismus, meint er und schreibt:

«Es gibt in Europa keine Nationen mehr, sondern nur Parteien».

Und zur übersteigerten Form des Heimatgefühls, dem Patriotismus, schreibt Heine:

«...der Patriotismus des Deutschen hingegen besteht darin, daß sein Herz enger wird, daß es sich zusammenzieht, wie Leder in der Kälte, daß er das Fremdländische haßt, daß er nicht mehr Weltbürger, nicht mehr Europäer, sondern nur ein enger Deutscher sein will».

Heine greift die politisch aufgeladenen, nationalistisch instrumentalisierten Farben Schwarz-Rot-Gold auf – für seine persönliche Definition von Patriotismus:

«Ich werde Eure Farben achten und ehren, wenn sie es verdienen, wenn sie nicht mehr eine müßige oder knechtische Spielerey sind.

Pflanzt die schwarz-roth-goldne Fahne auf die Höhe des deutschen Gedankens, macht sie zur Standarte des freyen Menschenthums, und ich will mein bestes Herzblut für sie hingeben. Das ist mein Patriotismus».

Programmatisch durchziehen die in Paris entstandenen Publikationen von Heinrich Heine ein Hauptziel: die Völkerverständigung zwischen Deutschland und Frankreich – und zwar im buchstäblichen Sinne: nämlich das gegenseitige Verstehen des Volkes.

Heine über seine *«Mission als Vermittler»* zwischen Deutschland und Frankreich:

«Alles was ich seit zehn Jahren über Frankreich schrieb, sei es in deutschen Journalen oder in besonderen Büchern, hatte nur einen Zweck, nämlich gewissen perfiden Berichterstatlern entgegenzuwirken, die bezahlt von den Feinden des französischen Volks, unseren Deutschen alles was sich hier ereignet, die Menschen und die Dinge, im gehässigsten Lichte zeigen».

Aber Paris ist nicht Heimat, sondern am Ende ein Exil. Nach Deutschland reist er nur noch heimlich. Er wird inzwischen steckbrieflich gesucht in Deutschland. Seine Werke: zensiert, verboten in der Heimat. Und Frankreich, das Exil – in Heines Worten: *«ein goldenes Elend mit weißen Glaceehandschuhen»*. Er habe hier sein *«liebstes Leben gelebt»*, bedankt sich aber auch in seinem Testament für die *«heitere Gastfreundschaft»* der Franzosen. Zuhause ist man aber kein Gast.

«Auch meine Gedanken sind exilirt», schreibt Heine in Frankreich, *«exilirt in eine fremde Sprache».*

Heine ist ein Grenzgänger im buchstäblichen und literarischen Sinne.

Aber er will sich nicht im eigenen Land von Nationalisten ausgrenzen lassen. Zwar wird er zum Exil gedrängt, aber den Patriotismus, *seinen* weltoffenen Patriotismus – ohne Fahnen und Truppen – will er nicht preisgeben und sich nicht absprechen lassen.

«*Beruhigt Euch, ich liebe das Vaterland ebenso sehr wie Ihr!*», erklärt Heine in Frankreich lapidar an die Adresse eifriger deutscher Nationalisten.

Umgekehrt aber spricht man Heine das Urteilsvermögen, ja gar die Legitimation ab, aus der Ferne, von Frankreich aus, die Verhältnisse in Deutschland zu beurteilen. Der Weggang aus der Heimat wird verübelt – vielleicht bis heute – und umgedeutet in Distanzierung. Dabei nimmt Heine in Paris gerade eine Vogelperspektive ein, die ihm einen Überblick verschafft, zu Blicken über den eigenen Horizont führt.

Und der Blick aus der Ferne, lässt einen manchmal – wie beim Blick durch das Fernglas – die Dinge eher noch schärfer und genauer sehen.

In der literarischen Vermittlung seiner Wahrnehmung auf Reisen wird Heine selbst zu Vermittler. Einerseits wird er zum Vermittler zwischen den erbverfeindeten Nachbarländern Deutschland und Frankreich. Andererseits aber auch vermittelt er mit seinen Reiseberichten aus der Ferne die Erkenntnis, dass das Fremde erst mit dem Prozess der Abgrenzung vom Eigenen entsteht.

Privates. Politisches. Kulturelles

Der in Deutschland von Zensur drangsalierte Schriftsteller und messerscharfe Analyst schaut nun in Paris hinter die Kulissen von Politik und Gesellschaft. Als Zeitungskorrespondent sieht er seine Heimat als «*Land der Philister*», aber nimmt durchaus auch Frankreichs Hauptstadt nicht nur als fortschrittliches «*Foyer der europäischen Gesellschaft*», sondern auch als Tummelplatz der gewinnsüchtigen Bourgeoisie wahr. Beides nimmt er wahr und aufs Korn.

Neben der feuilletonistischen Beschäftigung mit dem Ideal einer Weltgesellschaft und seinem journalistisch-dichterischem Einsatz für ein zivilisiertes europäisches Zusammenleben, das verkrustete Nationalismen ersetzen soll, beschäftigt das Pariser Leben auch den Privatmann Heine sehr.

Treffen mit den Kultur- und Geistesgrößen seiner Zeit – Alexandre Dumas, die Brüder Humboldt, George Sands, Wagner, Berlioz, Chopin, um nur einige zu nennen – halten ihn auf Trab. Dazu kommen 15 Umzüge des sehr lärmempfindlichen Heine, die Ehe mit der lebendig-lauten Augustine Crescence Mirat, genannt *Mathilde* –

und das Pistolenduell mit einem Studenten, der seine Mathilde ungebührlich angesprochen haben soll.

Nicht gesichert ist die Erzählung, dass Heine – als sein Gegner ihn mit der Pistole verfehlt, großzügig in die Luft schießt. Aber das Duell wird von der Pariser Presse dankbar aufgegriffen.

Exil und Matratzengruft

Wegen seiner skeptischen Betrachtung der eigenen Heimat wird Heine von seinen literarischen Gegnern und politischen Feinden als vaterlandslos exiliert. Bis heute bleibt in der öffentlichen Wahrnehmung und Rezeption ein Rest des Ruchs einer defätistischen Heimatlosigkeit bei Heine. So entstand wohl der erste feine Haar-Riss, der letztlich zum tief gespaltenen Verhältnis Deutschlands und auch Düsseldorfs zu *seinem* Dichter führt – bis in die Neuzeit.

Das ahnt Heine alles noch nicht, als er am Ende krank in Paris dem Tod entgegen sieht. Was er da allerdings schmerzlich erfährt, ist eben jener Vorwurf des Verrates an seinem Vaterland.

Dabei geben seine Werke, gerade die Reiseberichte, Aufschluss darüber, dass das Heimatgefühl Heines für Deutschland zwar abgeschnürt wird und erkaltet – aber eben nie erloschen ist. Der Fortgang aus Düsseldorf, das Verlassen Deutschlands, die Reisen sind keine komplette Abkehr von der Heimat. Die Heimat-Kritik steht vielmehr neben einer sehr differenzierten, aber stets bewahrten Heimat-Liebe.

Heine gibt die schon früh im Rheinland erworbenen humanistischen, kosmopolitischen Positionen bis zuletzt nicht auf – und fühlt sich doch auf verlorenem Posten.

Im Krankenlager gebettet, in seiner *«Matratzengruft»*, schreibt er noch todkrank in einem fort, schreibt sich fort: die einzige Form der Reise, die ihm bleibt:

*«Verlor'ner Posten in dem Freyheitskriege,
Hielt ich seit dreyzig Jahren treulich aus.
Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege,
Ich wußte, nie komm' ich gesund nach Haus».*

Das Dilemma des Dichters bleibt bis zu seinem Ende, beständig ein neues Dort erreichen zu wollen ohne das Hier jemals aufzugeben. Bis zum Schluss, als Heinrich Heine in der heimatlich gewordenen Fremde Frankreichs bereits im Sterben liegend über ferne Orte

schreibt, sich aber immer noch in die zwar längst fremd gewordene aber immer noch geliebte Heimat am Rhein zurücksehnt.

Am 17. Februar 1856 stirbt Heinrich Heine – das letzte Manuskript, das er zuvor in den Händen hielt, war eine Korrekturfassung der Reisebilder.

*«Doch weiter, weiter, sonder Rast,
Du darfst nicht stille stehn.
Was Du so sehr geliebet hast
Sollst Du nicht wiedersehn».*

ШВЕЙЦАРСКИЕ ТЕТРАДИ

Выпуск 11

Редакторы: Аверкина С. Н., Логинова А. А., Разина И. С.

Подписано в печать 10.05.2021

Формат 60х84/16

Усл. печ. л. 12 п.л.

Тираж 10 экз. Заказ № 344

Отпечатано в ООО «Печатная мастерская РАДОНЕЖ»
603005, Нижний Новгород, ул. Минина, 16-а. Тел. (831 418-53-23)