

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Гжельский государственный университет»
(ГГУ)



Материалы
международной научной конференции
«Творчество Ф. М. Достоевского в
контексте всемирной литературы»,
посвященной 200-летию со дня рождения
Ф. М. Достоевского
9 декабря 2020 г.

Сборник научных статей

Гжель
2021

УДК 82
М 34

М 34 **Материалы международной научной конференции «Творчество Ф. М. Достоевского в контексте всемирной литературы», посвященной 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского (9 декабря 2020 г.).** [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2021. – 54 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы Международной научной конференции «Творчество Ф. М. Достоевского в контексте всемирной литературы», посвященной 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского, состоявшейся в Гжельском государственном университете 09 декабря 2020 г. Конференция посвящена актуальным аспектам влияния творчества Ф. М. Достоевского на русскую и зарубежную литературу. Представлены многоаспектные интерпретации и варианты прочтения произведений великого писателя в современном культурном дискурсе.

Содержание

П. В. Бабушкина

Литературный институт им. А. М. Горького, г. Москва

ИНСЦЕНИРОВКА В. КРЫЛОВА И Г. СУТУГИНА «ИДИОТ»: ИЗ РОМАНА В МЕЛОДРАМУ.....С. 4

Е. П. Ильчинская

Гжельский государственный университет, Московская обл.,

пос. Электроизолятор

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ ОБ АНГЛИИ И АНГЛИЧАНАХ.....С. 10

В. А. Катченко

Гимназия № 4, г. Витебск, Республика Беларусь

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ.....С. 16

Н. П. Крохина

Шуйский филиал Ивановского государственного университета, Ивановская обл.,

г. Шуя

«КАРАМАЗОВСКИЙ ЧЕЛОВЕК» И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ.....С. 20

В. Б. Папазян

Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, г. Санкт-

Петербург, Пушкин

ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА Н. В. СТАВРОГИНА.....С. 27

Л. В. Полещук

Гимназия № 4, г. Витебск, Республика Беларусь

ЭЛЕМЕНТЫ МОНОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И

НАКАЗАНИИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО.....С. 40

О. В. Резник

Крымский университет культуры, искусств и туризма, Республика Крым,

г. Симферополь

АЛЛЮЗИИ К ОБРАЗУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА

В. ПЕЛЕВИНА «ИРСУСК 10».....С. 45

Н. Ю. Ташлыкова

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

О МЕТАМОРФОЗАХ «ЧЕРТОВЩИНЫ» В РОМАНАХ М. А. БУЛГАКОВА

(В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО).....С. 48

Цэн Цзя

Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, г. Рязань

РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КИТАЕ:

ПО МАТЕРИАЛАМ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ.....С. 51

П. В. Бабушкина

Литературный институт им. А. М. Горького, г. Москва

ИНСЦЕНИРОВКА В. КРЫЛОВА И Г. СУТУГИНА «ИДИОТ»: ИЗ РОМАНА В МЕЛОДРАМУ

Характеризуя особенности научного процесса в отечественной и зарубежной науке о Достоевском, следует признать, что вопросы, связанные с многообразными творческими контактами одного из великих русских писателей XIX в. с театрально-сценическим искусством, являются недостаточно разработанной сферой в изучении его творческого наследия.

Несмотря на то, что Достоевский не написал ни одной пьесы, он стал одним из самых театральных авторов, именно благодаря инсценировкам романов. Сценическая история произведений Достоевского показывает, что все его большие романы и подавляющее большинство повестей привлекают внимание деятелей театра со второй половины XIX в. и вплоть до наших дней.

Интерес к «Идиоту» обнаружился еще в конце XIX в., когда царская цензура инсценировки произведений Достоевского упорно «к представлению не одобряла», усматривая в них «сплошной протест против существующего общества»¹. Несмотря на эти обстоятельства, уже в 1888 г. почти одновременно были созданы две сценические версии романа – инсценировки Анатолия Лемана и Якова Янкевича. Обе переделки остались сценически невоплощенными, пополнив ряды драматических произведений, что запрещались цензурой: «Неудобно для представления на сцене».

Вновь к инсценированию романа обратятся в 1894 г.: на этот раз автором переделки выступит М. А. Свечин. Как и предыдущие инсценировки, текст Свечина не увидит сцены, однако история взаимоотношений его автора и цензоров

¹Орнатская Т. И., Степанова Г. В. Романы Достоевского и драматическая цензура // Достоевский: материалы и исследования. Т. 1. Ленинград, 1974. С. 269.

сложится наиболее обостренным образом: Дело о пьесе «Идиот», переделанной А. М. Свечиным из романа Достоевского», велось в течение полутора лет.

Гораздо больший успех выпал на долю пьесы В. Крылова и Г. Сутугина, опубликованной авторами в 1899 г. В этом же году к репетициям крыловского и сутугинского варианта «Идиота» приступили сразу два крупнейших театра России: Московский Малый театр и Александринский театр. Спектакль на московской и Санкт-Петербургской сценах был поставлен в один театральный сезон 1899/1900 гг., однако реакция на эти постановки была неоднозначна, критике в большинстве случаев подвергался именно текст инсценировки.

Сжимая роман до пяти действий, Крылов и Сутугин урезали исходный текст до классического любовного треугольника, присущего любой мелодраме: князь Мышкин – Настасья Филипповна – Рогожин (исчезли не только не прилегающие к этим персонажам события, но и многие герои романа: Аделаида и Александра Епанчины, Ипполит, вся история с Тоцким, история с сыном Павлищева, до минимума сведена Аглая и Елизавета Прокофьевна). Все сценическое действие сводится к пяти актам – это приезд Мышкина к Епанчиным, знакомство с домом Иволгина, именины Настасьи Филипповны, далее – конфликт Аглаи и Настасьи Филипповны на даче Мышкина, далее – последнее пятое действие у Рогожина дома, смерть Настасьи Филипповны. Однако тот факт, что все подчинено в переделке любовной линии, которая, конечно, утрируется авторами, совсем не удивителен, если учесть «специфику» драматургии В. Крылова и условия театрального репертуара того времени. На каждом из этих пунктов остановимся подробнее.

В конце XIX в. на любой казенной сцене прослеживается творческий застой² в ее репертуарной практике. Здесь все еще прочно «сидит» модель спектакля, составленного из нескольких частей: основной пьесы и одной-двух добавочных – «для съезда» и «для разъезда» публики. Добавочными обычно являлись пустейшие шуточные дивертисменты. Основные же принадлежали перу «присяжных

² «...драматургия сама по себе оказывается бессильной создавать что-нибудь крупное, яркое, выдающееся» (Новости дня. 1899. 14 окт.).

драмоделов». Всей этой ремесленной драматургией варьируется в сущности одна и та же альковно-семейная тема с примесью некоторой злободневности. Основные образы ее стандартно замыкаются в пресловутый любовный «треугольник»: муж, жена и любовник (любовница). Драматургические положения ее трафаретны. Знающие сцену авторы старались шаблонные ситуации эффектно подать и придать им оригинальности. «Лучшим» среди подобных ремесленных драматургов того времени был В. А. Крылов.

Создатель целого жанра пресловутой «крыловщины», В. Крылов являлся самым репертуарным автором конца XIX в. «Публика наша слишком привыкла к шаблону, к крыловщине, и нового, не рутинного не любит», – писал А. Н. Плещеев.³ Островский говорил о «бездарной стряпне» Крылова, назвал его «поставщиком драматических изделий». Творческий путь В. Крылова – это путь «количества, а не качества», в связи с этим он активно занимался приспособлением на русский лад иностранного репертуара и переделками прозы, порой меняя лишь заглавия и имена действующих лиц, а порой частично или целиком искажая сюжетную канву.⁴ Именно эти отточенные навыки работы с чужим текстом, а также отработанную драматическую модель «любовного треугольника» Крылов применил и к роману Достоевского «Идиот», придав инсценировке «шаблонно-сценический лоск»⁵, что делает ее по сути мелодраматической.

На мелодраматический характер инсценировки Крылова указывали многие. В. А. Теляковский, директор Императорских театров, присутствовал на репетициях пьесы в Малом театре в 1899 г. и в своих дневниках писал: «Считая Крылова за опытного автора и литератора по части операций и фарбикаций пьес, мне в голову не приходило проверять его требования и устройство постановки. Я полагал, что он и его компаньон (еврей), приват-доцент, достаточно изучили роман и отметили

³Альшиуллер А. Я. Театр прославленных мастеров: Очерки-истории Александрийской сцены. Л., 1968. С. 204.

⁴«Г. Крылов любит «вставлять» и «подправлять» авторов. Это – черта его самонадеянности. Так, в прелестную «Ивету» («Вава») Мопассана, г. Крылов вставил какого-то эпизодического садовника, произносящего добродетельно-пошлый монолог, от которого уши вянут» (Театр и искусство. 1899. № 42. 18 окт. С. 734).

⁵Русская мысль. 1899. № 11. Ноябрь. С. 205.

в нем все, что касается деталей. Но какого же было мое изумление, когда роман Достоевского окончился на сцене вымышленной Крыловым и Ко *мелодрамой*».⁶

Действительно, именно финал романа был исковеркан «переделывателями» более всего и до такой степени, что окончательно превратило всю пьесу в мелодраму. В чем заключался мелодраматизм последнего действия? Во-первых, в решении сцены с убитой Настасьей Филипповной, где авторы решили показать зрителю в конце спектакля труп женщины «во всей красе» и «бедную М. Н. Ермолу заставили лежать с головой, опущенной с кровати, открыто». Такой вульгарный ход полностью рознится с тем, что мы читаем у Достоевского: «Спавший был закрыт с головой белою простыней <...> ... на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги...»⁷. Однако, как замечает Теляковский, решение авторов продемонстрировать на сцене труп Настасьи Филипповны, скорее всего, продиктовано желанием усилить кассовые сборы. Второй мелодраматический момент, который разворачивается в пятом действии, – это массовый характер финальной сцены: у Крылова и Сутугина в квартиру к Рогожину врываются Епанчин, Птицин, Коля и др. в то время, как у Достоевского все намного лаконичнее, и кроме Рогожина и Князя мы никто не видим до того момента, «когда, уже после многих часов, отворилась дверь и вошли люди...» Дело в том, что крыловская и сутугинская толпа с криками: «Смотрите, что это?», «Боже всеильный!» и пр. кроме лишней истерики, патетики и суеты, «дает шанс» высказаться Князю: внезапно появившиеся персонажи вступают с ним в диалог и как бы стимулируют его на определенные высказывания, видимо, важные для авторов. То, как и что говорит Мышкин, – очень важно, потому что его слова в финале пьесы, от и до выдуманные переделывателями, стали основным объектом нападок и насмешек и одним из подтверждений, что из романа Достоевского получилась мелодрама. Приведем некоторые из финальных реплик Князя: «Не подходите, не подходите... не пушу... красота – это страшная сила. Тут Бог с Дьяволом борется, и поле битвы сердца людей. Оставьте их, они добрые...

⁶В. А. Теляковский. Дневники Директора Императорских театров. 18981901. М., 1998. С. 144.

⁷Достоевский Ф. М. Идиот. М.: Белый город. 2019. С. 787.

чистые сердцем, младенцы... А? господа, вы согласны быть младенцами? (*Вопросительно оглядывает всех.*) Что же вы мне не отвечаете?»⁸ И далее – слова, на которых пьеса заканчивается⁹: «Жалеть надо, всех надо жалеть, травку жалеть... деревцо, веточку... цветочек... все родится, цветет и умирает... жалеть надо...».

Несмотря на общее несовершенство инсценировки, ее «зацикленности» на любовном конфликте, фактически все критические заметки и рецензии о ней будут сводиться к обсуждению этого «знаменитого» пятого действия: «Последний акт, *мелодраматичный*, художественно слабый и плохо составленный, «убивал», по словам критики, всю пьесу»¹⁰. Это «убийство» позволит обозревателю из «Русских ведомостей» в рецензии на спектакль Малого театра по «Идиоту» Крылова и Сутугина сравнить Достоевского с Гюго, который так же часто подвергался инсценированию: «Не далее как год или два назад мы видели, как из «*Misérables*» В. Гюго «вынули душу», уничтожив всякое общественное и нравственное значение романа и превратив замечательное по силе и проникающим его высоким чувствам произведение в крикливую *мелодраму*...»¹¹. Думается, что автор статьи приводит случай с Гюго не просто так: ничем иным, как «крикливой мелодрамой», назвать инсценировку В. Крылова и Г. Сутугина «Идиот» нельзя.

Еще в 1845 г. 24-го марта Достоевский писал брату: «Драма теперь ударилась в мелодраму. Шекспир бледнеет в сумраке и сквозь туман слепандасов-драматургов кажется богом, как явление духа на Брокене или Гарце». В этом письме он не только точно уловил состояние современного ему театра, но и определил его развитие еще на многие десятки лет.

Инсценировка В. Крылова и Г. Сутугина имела на редкость счастливую судьбу и вплоть до начала 1920-х она оставалась чуть ли не единственной

⁸Крылов В. А. Идиот: Драма в 5 д., передел. из романа Ф. М. Достоевского В. Крыловым и Г. Сутугиным. М.: С. Ф. Рассохин, ценз., 1899, С. 110.

⁹ «... вместо человеческого финала Достоевского, г. Крылов заставляет кн. Мышкина говорить какой-то монолог, надерганный почтеннейшим автором из разных немецких пьес, которые он всю свою жизнь легко перекраивал» (Театр и искусство. 1899. № 42. 18 окт. С. 734).

¹⁰Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966. С. 232.

¹¹ Русские ведомости. 1899. 13 окт.

инсценировкой «Идиота», которую ставили как столичные, так и провинциальные театры.

И если Достоевский, как пишет А. Гозенпуд, «силой гения превращал мелодраму в трагедию, <...> то театры зачастую совершали обратный и разрушительный процесс. Вместо трагедии появлялась мелодрама...»¹². Переделка В. Крылова и Г. Сутугина – одно из ярких подтверждений этих слов.

Список литературы

1. *Альтишуллер А. Я.* Театр прославленных мастеров: Очерки-истории Александрийской сцены. Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968. 306 с.
2. *Гнедич П. П.* Книга жизни: воспоминания, 1915–1918. Ленинград: Прибой, 1929. 371 с.
3. *Данилов С. С.* Очерки по истории русского драматического театра: учебное пособие для театр. ин-тов и театр. училищ. М.; Л.: Искусство, 1948. 588 с.
4. Достоевский и театр: Сборник / Под ред. А. А. Нинова. М.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1983. 510 с.
5. *Достоевский Ф. М.* Идиот. М.: Белый город, 2019. 828 с.
6. Достоевский: материалы и исследования. Т. 1 / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). Ленинград: Наука. Ленинградское отд-ние, 1974. 350 с.
7. *Зограф Н. Г.* Малый театр в конце XIX – начале XX века. М.: Наука, 1966. 603 с.
8. *Крылов В. А.* Идиот: Драма в 5 д., передел. из романа Ф. М. Достоевского В. Крыловым и Г. Сутугиным. М.: С. Ф. Рассохин, ценз., 1899. 112 с.
9. Творчество Достоевского. 1821–1881–1921: Сборник / Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса: Всеукр. гос. изд-во, 1921. 150 с.
10. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. 746 с.

¹²Гозенпуд А. А. О театральных впечатлениях Достоевского // Достоевский и театр: Сборник. М., 1983. С. 102.

Е. П. Ильчинская

Гжельский государственный университет,

Московская обл., пос. Электроизолятор

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ ОБ АНГЛИИ И АНГЛИЧАНАХ

Публицистическое наследие Ф. М. Достоевского чрезвычайно многообразно. Об Англии и англичанах писатель впервые упоминает в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Поездка за границу состоялась в 1862 г. Достоевский ознакомился с жизнью Германии, Франции и Англии лично, что сыграло в его развитии определенную роль и во многом определило острое неприятие основ современной ему западноевропейской культуры.

Достоевский описывает поездку в «Зимних заметках о летних впечатлениях», сетуя на толпы и торгашество Кристального дворца, проституцию в районе Хеймаркет и угрюмых пьяниц в районе Уайтчэпел. Он потрясающе изображает ночной Лондон, что позже находит свое отражение в описании Петербурга.

В «Дневнике писателя» Достоевский ведет разговор с самим собой, читателями, корреспондентами. Он стремился высказываться как можно свободнее и стать воспитателем современной молодежи, стремился учить ее в православно-русско-патриотическом духе [1].

Упоминания Достоевского об Англии и англичанах в «Дневнике писателя» можно условно разделить на три типа. Во-первых, это упоминания Англии как части Европы в освещении Восточного вопроса. Во-вторых, это отношение Достоевского к англичанам, которых он рассматривает как представителей европейской культуры, подмечая те общие черты, которые роднят англичан с другими европейцами. В-третьих, это упоминания великих английских поэтов и писателей – Шекспира, Байрона, Диккенса, Скотта.

Достоевский рисует портрет типичного представителя английского народа во время поездки на поезде в Париж. В отличие от остальных пассажиров – французов, немцев и русских, англичанин сдержан, молчалив и за всю дорогу «не сказал ни с

кем из нас ни одного самого маленького словечка ни на каком языке, днем читал, не отрываясь, какую-то книжку...», а «как только стало десять часов вечера, немедленно снял свои сапоги и надел туфли. Вероятно, это так заведено у него было всю жизнь, и менять своих привычек он не хотел и в вагоне» [3, с. 52–53]. Этот выразительный и немного насмешливый портрет передает основные черты английского национального характера – сдержанность, самоконтроль и молчаливость, которые считаются одним из основных жизненных правил.

Примечательно, что в 1876 г. упоминания Англии как части Европы в «Дневнике писателя» достаточно сочувственны и даже уважительны, но с нарастанием напряженности политической обстановки Англия и ее внешняя политика получают резкое осуждение писателя. Так, в статье «Дон Карлос и сэр Уаткин. Опять признаки “начала конца”» Достоевский признает независимость Англии и англичан от мнения всех остальных европейских стран: «Протягивая руку обагренному кровью тирану, от имени Англии и в сане члена парламента, он тем как бы говорит ему: “Вы деспот, тиран, а все-таки пришли же в страну свободы искать в ней убежища; того и ожидать было надо; Англия принимает всех и никому не боится давать убежище: *entrée et sortie libres*; милости просим”» [2, с. 91].

В статье 1876 г. «Самые подходящие в настоящее время мысли» Достоевский отмечает полное безразличие Англии к гибнущим болгарам и жестко заявляет, что политические и экономические выгоды, ее корыстные интересы стоят для нее на первом месте, и «если б возможно было повторить болгарские летние ужасы... то в Европе англичане первые пожелали бы повторения этих убийств хоть раз десять – и не из кровожадности, вовсе нет: там народы гуманные и просвещенные, – а потому, что такие убийства, повторенные десять раз, истребили бы окончательно райю, истребили бы до того, что уже некому было бы на Балканском полуострове делать против турок восстания, – а в этом-то и вся главная суть: остались бы одни милые турки, и турецкие бумаги повысились бы разом на всех европейских биржах, а России «с ее честолюбием и завоевательными планами» пришлось бы откочевать поглубже восвояси за неимением кого защищать» [2, с. 71–72].

В понимании Достоевского, английский характер является, с одной стороны, едва ли не самым противоречивым и парадоксальным среди европейских народов, почти все его особенности имеют и прямо противоположные свойства, а с другой – очень цельным и определенным, прослеживающимся на протяжении многих столетий.

Достоевский подчеркивает обособленность Англии от Европы, да и от всего человечества, от «каких-то там парижан или немцев» в сознании сэра Уаткина как типичного англичанина. Сдержанность, контроль над своими чувствами, часто принимаемый за простую холодность, – таковы жизненные принципы этого маленького, но очень гордого народа.

Достоевский также говорит о том, что свойственное англичанам чувство национального превосходства проистекает, вероятнее всего из того, «что они англичане». При этом англичане – один из немногих народов в мире, который пользуется необъяснимым уважением окружающих. Как бы ни посмеивались над свойствами и особенностями их характера, тайное почтение пробивается через любую насмешку, критику или откровенную враждебность.

Еще одно упоминание англичан содержится в «Дневнике писателя» за 1877 г. в статье «Мы в Европе лишь Стрюцкие» [2, с. 20–23]. «Стрюцкие», по мнению Достоевского, есть слово, «очень распространенное в простонародье в Петербурге» для обозначения «ничего не стоящего, не могущего нигде ужиться и установиться, неосновательный и себя не понимающий человек, в пьяном виде часто рисующийся фанфарон, крикун, часто обиженный и всего чаще потому, что сам любит быть обиженным, призыватель городского, караула, властей – и все вместе пустяк, вздор, мыльный пузырь, возбуждающий презрительный смех: “Э, пустое, стрюцкий”» [2, с. 64].

Отношение Достоевского к великим английским поэтам и писателям неоднозначно: с одной стороны, мера их таланта становится для него эталоном, критерием сравнения и оценки. Например, частые упоминания их имен во множественном числе: «громадной величины гении – Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры», «ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их

сложить вместе...». Нередки также упоминания их имен в саркастическом тоне: «не Шекспира какого-нибудь», «да что Шекспир!». Саркастический тон при этом не означает пренебрежения к самому Шекспиру, это лишь отсылка к эталону, к безусловной человеческой ценности – «сам лорд Байрон», «даже Диккенс», «у великого христианина Диккенса». Часто Достоевский упоминает их имена все вместе, в хронологическом порядке, как правило, говоря о том огромном влиянии, которое они оказали на западную и русскую культуру – «Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс».

С другой стороны, Достоевскому присуще в некотором роде критическое осмысление авторитета Шекспира, Байрона, Диккенса, Скотта. Он относится к ним не как к абсолюту, а как к чему-то относительно высокому, говоря, что есть и в нашей жизни вещи, сравнимые с достижениями западной культуры. Так, в статье «Золотой век в кармане», Достоевский раскрывает мощь, потенциал русской души, утверждая, что если бы русские люди захотели «хоть на миг один, стать искренними и простодушными», то «ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами...» [2, с. 12].

Однако в пушкинской речи Достоевский критически осмысливает влияние Байрона на Пушкина, утверждая, что хотя «принято говорить, что Пушкин подражал европейским поэтам...особенно Байрону», образ «исторического русского скитальца» был угадан великим русским поэтом и продолжал оставаться центральной фигурой русской жизни на протяжении всего XIX в. [2, с. 137]. Он проводит принципиальное различие между Чайльд-Гарольдом и Онегиным и говорит о том, что русскому скитальцу «необходимо именно всемирное счастье, чтобы успокоиться: дешевле он не примирится». В то время как «если бы тогда, в деревне, при первой встрече с нею, прибыл туда же из Англии Чайльд-Гарольд или даже как-нибудь сам лорд Байрон и, заметив ее робкую, скромную прелесть, указал бы ему на нее, – о, Онегин тотчас был бы поражен и удивлен, ибо в этих мировых страдальцах так много подчас лакейства духовного!» [2, с. 138].

В статье «Смерть Жорж Занда» Достоевский говорит о том, что «Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс – роднее и понятнее русским, чем, например, немцам...» [2, с. 31]. По мнению писателя, такое русское отношение к западной литературе «есть явление, почти не повторявшееся в других народах в такой степени, во всю всемирную историю» [2, с. 31].

Сама эта мысль о специфике русского восприятия, «даре особенном» и раньше проскальзывала в публицистике Достоевского. Например, в «Дневнике писателя» за 1873 г. в статье «По поводу выставки» Достоевский поднимает вопрос о типичности Диккенса и об отношении русского читателя к великому английскому писателю: «Между тем мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже может быть со всеми оттенками; даже может быть любим его не меньше его соотечественников. А, однако, как типичен, своеобразен и национален Диккенс? Что же из этого заключить?» [2, с. 69].

Этот «дар особенный», как, впрочем, и дар говорить на чужих языках, воспринимается Достоевским как нечто особенное, как сила и слабость русских одновременно, и возможно «сулит много в будущем, на многое русских предназначает» [2, с. 69].

Сложно судить о том, насколько эта мысль верна, ведь мы не знаем, не так ли обстоит дело и с восприятием европейцев. Однако она напрямую перекликается с вопросом о том, «каким образом на нас в разное время отражалась Европа и постепенно ломилась к нам с своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались...» [3, с. 55], а также с проблемой исторических перспектив развития России.

Следует признать, что отношение Достоевского к Англии и англичанам не было однозначным. Несмотря на то, что во многом оно было определено политической обстановкой 1860–1870-х гг., рассматривая английский национальный характер, Достоевский делает акцент на вопросы философского, социально-исторического и нравственно-этического характера.

Список литературы

1. *Волгин И. Л.* Нравственные основы публицистики Достоевского. (Восточный вопрос в «Дневнике писателя») // Известия АН СССР. Сер. Лит. и язык. 1971. № 4.
2. *Туниманов В. А.* Публицистика Достоевского. «Дневник писателя» // Достоевский – художник и мыслитель: Сб. ст. М., 1971.
3. *Linner S.* Staretz Zosima in The Brothers Karamazov. A study in the mimesis of virtue. Stockholm. Sweden, 1975.

В. А. Катченко

Гимназия № 4, г. Витебск, Республика Беларусь

Научный руководитель: Н. Н. Семенова

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ

В последние годы интерес к произведению Ф. М. Достоевского возрастает. Немалую роль в популяризации книги классика, на наш взгляд, играют экранизации его романа, поэтому нам любопытно было проследить, как режиссеры вплетают библейские мотивы в свои киноленты.

Кинематограф бурно развивается. Это искусство сравнительно молодое, поэтому мы не встречали научные исследования, посвященные экранизациям отдельных произведений гениального классика.

Поскольку предметами нашего исследования являются роман «Преступление и наказание» и его экранизации, то мы можем говорить об интермедальности литературы и кино. Экранизации литературных произведений – часто встречающаяся форма взаимовлияния искусств.

Цель: выявить библейские мотивы в романе и экранизациях «Преступления и наказания» и сравнить киноленты с первоисточником.

Выбранная цель определяет постановку следующих задач:

- 1) раскрыть особенности библейских мотивов и образов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»;
- 2) выявить особенности воплощения христианских мотивов в экранизациях романа.

Объект исследования – произведение Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и экранизации романа Л. Кулиджанова (1969), Д. Светозарова (2007), Дж. Джаррольда (2002).

Предмет исследования – библейские аллюзии в романе и особенности их воплощения на экране.

Методы: культурно-исторический и метод сравнительного анализа.

В романе «Преступление и наказание» мы нашли множество переосмысленных библейских мотивов. Одним из мотивов Книги Книг является *мотив Египта*. Так, Раскольникову грезится золотистый песок, караваны и верблюды, идущие по нему. Другой герой романа «Преступление и наказание», Свидригайлов, говорит о натуре христомученицы сестры Раскольникова, которая готова жить даже в Египетской Пустыне. Кроме того, в Новом Завете Египет осмысливается как место укрытия Божьей Матери с младенцем от притеснения царя Ирода. В Раскольникове человеколюбие, покорность и благородство борются с ницшеанскими идеями. Следовательно, мотив Египта в романе акцентирует внимание на двойственности характера Родиона Романовича. Необъемлемая гордыня переплетается с добродушием.

В художественной канве романа образ главного героя тесно связан с *мотивом смерти и воскрешения*. Соня Мармеладова читает вслух притчу о воскрешении Лазаря. Этот библейский мотив сопровождает все повествование. После того, как Раскольников преступает главную заповедь христианства, он духовно умирает. Благодаря тому, что Раскольников полюбил Соню, к нему возвращается жизнь. Ф. М. Достоевский в этом видит духовное воскрешение главного героя.

Мотив страдания и всепрощения соединен с образом Сони Мармеладовой. Подобно Христу, который взшел на Голгофу ради людей, Соня принимает муку за свою семью и оказывается способной простить Раскольникову даже самый страшный грех.

Мотив причащения в романе связан с главой семейства Мармеладовых, фаталистичным пьяницей и только, как может показаться на первый взгляд. Однако Ф. М. Достоевский изображает Семена Захаровича глубоко религиозным человеком. В отличие от Раскольникова, Мармеладов живет с верой в душе.

Пейзажные зарисовки у Ф. М. Достоевского сопряжены с *мотивом бесов*. Стоит вспомнить только об адской жаре в Петербурге, и сразу появляется мотив бесовства, преисподней. Слишком жаркий день только усугубляет психически

болезненное состояние героя. Разновидностью бесовства в романе выступает смех. Он присутствует в снах Раскольникова о старухе-процентщице и Миколке. Смех окружающих и самого героя – это не атрибут веселья, а нечто злое и страшное. Мотив бесов включает в себя и сон о моровой язве. Герою грезится на каторге, что в людей вселились трихины и все человечество стало как будто бесноватым. Каждый, зараженный сатанинским духом, считает истинными только свои убеждения. Спасется только тот, кто вытерпит все лишения и предательства.

Художественные достоинства киноверсии мало зависят от прямого следования оригиналу, куда более ценны точная передача основного замысла литературного произведения, отображение его художественного мира.

На наш взгляд, режиссеры смогли передать атмосферу Петербурга Достоевского, душную и тесную. В фильмах, как и в романе, изображен не красивый и блистающий Петербург, с его балами, светскими дамами и господами, а город, в котором тысячи бедняков ютятся в крошечных квартирах-гробиках. Лев Кулиджанов вплетает в свою киноленту библейские мотивы, но не в полной мере ввиду цензуры того времени.

Режиссер телесериала «Преступление и наказание» был более свободен в выборе художественных средств, поэтому его картина изобилует длинными диалогами, где герои высказывают свои идеи. Дмитрий Светозаров предлагает авторское видение вечности. Сцена эпилога в фильме нарочито иная, чем в книге. Герои сидят перед замерзшей рекой, тем самым режиссер подчеркивает невозможность возрождения Раскольникова к новой жизни.

На наш взгляд, в идейном содержании наиболее близка к замыслу романа киноверсия Джулиана Джаррольда. Режиссеру удалось в двух сериях воплотить многие библейские мотивы, а также высказать главную мысль в финале картины: Раскольников и Соня духовно обновлены и готовы начать жить заново.

В романе «Преступление и наказание» и его экранизациях мы встречаем синтез самых различных библейских мотивов.

Использование христианских аллюзий в творчестве Ф. М. Достоевского помогает постичь его философскую концепцию – духовное обновление с помощью

сострадания, поэтому именно Библия является ключевой книгой для понимания творчества писателя.

Список литературы

1. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание: роман. СПб.: Азбука, 2012. 608 с.
2. *Карякин Ю. Ф.* Самообман Раскольникова (Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). М.: Художественная литература, 1976. 158 с.
3. *Сальвестрони С.* Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб.: Академический Проект, 2001. 187 с.

Н. П. Крохина

Шуйский филиал Ивановского государственного университета, Ивановская обл., г. Шуя

«КАРАМАЗОВСКИЙ ЧЕЛОВЕК» И ЕГО МЕТАМОРФОЗЫ

Один из возможных подходов к пониманию человека в литературе XX в. – это исследование трансформаций «карамазовского человека». Ф. М. Достоевский как «великий антрополог» [2, с. 31] или романист, как никто из своих современников, обращенный к «незавершенной...современности» [1, с. 395], открывает современного человека – человека конца Нового времени, в определении Г. Гессе, – «человека европейского кризиса», человека «по ту сторону всех противоречий» [5, с. 106]. Как писал Н. А. Бердяев, «человеческая природа полярна, антиномична и иррациональна»; все романы Достоевского – «испытание человеческой свободы», исследование ее пределов и опасностей: «Свобода переходит в своеволие, в бунтующее самоутверждение человека...Она опустошает человека...Пуста свобода Ставрогина и Версилова...Губит человека демоническая свобода Кириллова и Ивана Карамазова» [2, с. 34, 48, 53]. Писатель изображает мир, где утрачено связующее начало. По мысли Бердяева, Достоевский целиком принадлежит «эпохе катастрофического мироощущения» [2, с. 129]. Человек Достоевского, по Бердяеву, – апокалиптический человек, равно способный к спасению и обреченный гибели.

Проблематику «Миросозерцания Достоевского» еще более заостряет работа Г. Гессе «Братья Карамазовы, или Закат Европы» (1919). Достоевский как писатель-пророк ввел в литературу «карамазовского человека» – хаосогенного человека конца Нового времени, смешивающего все грани, «непредсказуемого человека будущего», существующего уже сегодня, равно способного творить добро и зло [5, с. 108]. Фаустовского человека сменил «карамазовский человек», который стал знаменем Заката Европы. К нему неприменимы твердые европейские морально-этические категории. Для него сомнительно все незыблемо-

непреложное. Он «одновременно и убийца, и судия, буйн и нежная душа, законченный эгоист и герой совершеннейшего самопожертвования» [5, с. 106]. Все полярности для него сближаются, как в древнем магическом сознании (не случайно литература шла от фантастического к магическому реализму). В нем оживает «древний прамир» – «азиатское, хаотическое, опасное» начало [5, с. 108–109] как путь к новому рождению из хаоса. «Святой Алеша становится все более и более светским человеком, его светские братья делаются все более святыми» [5, с. 105]. Карамазовский человек способен прозревать божественное в зле и в безобразии, способен чтить и благословлять их. Как писал Бердяев, «Бог есть потому, что есть зло» [2, с. 63]. «Человека катастрофы вызвал своим гением Достоевский», подчеркивал Гессе, который «готов в любое время перенять любые свойства» [5, с. 107]. Таким непредсказуемым человеком будущего в XX в. явился прежде всего новый тип художника, описанный, в частности, А. Якимовичем: «художник-Протей», с его релятивистским сознанием, тягой к трансгрессии и растрате.

Антиномичность современного мировосприятия полно воплощает новая поэтическая культура Серебряного века – поэзия А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, М. Цветаевой, Г. Иванова. В этой поэзии хаос входит в морфологию стиля. «Все расхищено, предано, продано... Отчего же нам стало светло?» (А. Ахматова). «И тьма – уже не тьма, а свет»; «Добра и зла, добра и зла / В ней неразрывное слиянье» (Г. Иванов). Апокалиптические времена сближают полярности. Поэту открывается двойственность всех вещей. Это можно назвать «всеотзывчивостью» поэта, о чем размышлял в своей речи о Пушкине Достоевский, но это важнейшая черта художественного мира самого Достоевского. Как писал Вяч. Иванов, «душа кажется самой себе необычайно многострунной и все вмещающей; всем переживаниям чужого я она находит в себе аналогию и... может воссоздать в себе любое состояние чужой души» [6, с. 293]. Потому символисты и утверждали всеобъемлющее, мировое я поэта.

Широк образ человека и в творчестве А. М. Горького. Народным праведникам и шире – людям мечты (например, увечный, но открытый миру Ленька из рассказа «Страсти-мордасти»), прометеевскому человеку (Данко, Сокол, Буревестник,

Павел Власов – новый апостол), беспокойно-свободному босяку противостоит запутавшийся, заплутавшийся в жизни герой, человек с пустой душой. По контрасту с «Отшельником» звучат Рассказы 1922–1924 гг. «о безответной любви», «о герое», «Карамора», «Анекдот». Самый развернутый образ «запутанного» человека дан в рассказе «Карамора». У героя нет главного – «верующей мысли». Исследованию этой шаткости современного человека Горький и посвящает свою необычную повесть-эпопею об антигерое «Жизнь Клима Самгина» – «историю пустой души».

Хаосогенное сознание современного человека исследует модернистский роман. Прямой наследник Достоевского в отечественной прозе – роман А. Белого «Петербург» воспроизводит иным художественным языком разрыв семейных связей, расщепление личности, мировоззренческий и идеологический кризис. Как писал Вяч. Иванов, «личность для Достоевского антиномична, не только вследствие противоречивой сложности своего внутреннего состава, но и потому, что она одновременно и отделена от других личностей, и со всеми ими непостижимо слита; ее границы неопределимы и таинственны» [6, с. 307]. Так же связаны в романе Белого отец и сын, равно воплощающие разрушительные начала в современном человеке. Создавая роман-миф, Белый переосмысляет проблематику Востока и Запада, центральную в философии Вл. Соловьева и его последователей, – сближает полярности, превращая геополитические крайности в равно ложные полюса современного сознания. Их гротескно-карнавальное единство заложено уже в имени главного героя – Аполлон Аполлонович Аблеухов – рацию и хаос, за прямолинейным проспектом – «ничего нет» – «нет ни параграфов, ни правил», «воющий хаос», «довременный мрак» (гл. 1, 3). Но карнавал здесь, как и у Достоевского, – не освобождающий, а демонический, о котором писал В. Кантор – «карнавал как образ жизни», не знающий временных границ, «где размыты все нравственные понятия и где властвуют... бесы» [7, с. 636].

В смутную эпоху «зло принимает обличье добра, а добро – обличье зла». Более того, мировая жизнь вступает в период, когда «нет твердых очертаний»,

«соблазны величайшего зла могут явиться в обличье добра» [3, с. 519, 549]. Можно сказать, что в 1917 г. русского европейца победил карамазовский человек (оба исторических типа описаны Ф. М. Достоевским) – «человек катастрофы», «непредсказуемый человек», способный «творить не только зло, но и добро, способный основать царство Божье так же, как царство Дьявола» [5, с. 107, 109]. Век мировых войн, Освенцима и ГУЛАГа проповедь добра и «великие идеи» дискредитировали себя. Век кризиса гуманизма нашел свое отражение в модернистском осознании многомерности, неисчерпаемости, бесконечности человека. В новом сюжете испытания человека нет никаких гарантий на его спасение. В новелле «Смерть в Венеции» герой погибает (или в романе А. Мердок «Черный принц»), торжествует не Аполлон, а Дионис – иррациональное дионисийское начало. В своем углублении в человека художник-модернист приходит к снятию противоположностей: высокого и низкого, тела-духа, болезни-здоровья. Перед нами ключевая тема «Волшебной горы» Т. Манна, инициатической педагогики Г. Касторпа. Человек должен стать хозяином противоречий. Г. Гессе это назовет магической концепцией мироздания: единство порядка и беспорядка, света и тьмы, природы и духа. «Карамазовский человек» изображен Гессе в романе «Степной волк». Автор отправляет своего героя за ответами в магический театр. По Гессе, требуется «магическое» мышление, принятие хаоса, чтобы вновь приняться за созидание. Задача современного художника – «понять этот хаос, вжиться в него, чтобы дать ему новый порядок» [5, с. 119, 143].

Неомифологизм – базовое свойство литературы XX в. Миф –местилище универсальных черт человека, ключ к входу в бессознательное, орудие борьбы с историческим временем, космический взгляд на мироздание. Смысл любой мифологии – превращение хаоса в космос: проводя параллели между современностью и древностью, писатель упорядочивает современную историю, «придает форму и значение зрелищу тщеты и разброда», как писал Т.Элиот в статье «Улисс, порядок и миф». Джойс безжалостен, он все подвергает осмеянию, видя мир как хаос, балаган, фарс, историю как необозримую панораму

бессмысленности. Г. Гарин называет это «смех-плач, смеховое постижение абсурда» [4, с. 136]. Этой панораме бессмысленности противостоит творческое бегство из плена времени, выход человека в сферу вневременного, роман-шифр – о мистической связи Отца и Сына («Улисс»), служении духу и игровой природе духа («Игра в бисер») или притча о «человеке без свойств» (Р. Музиль). Искусство модернизма предупреждало: несвобода внутри человека («Замок» Ф. Кафки), «мы полые люди» (Т. Элиот). Чтобы постичь упорядоченность вселенной, нужно преодолеть хаос в себе. Словами Г. Гессе, «лишь постижение божественного...способно излечить безумие современного мира». Стремясь к сочетанию западного интеллектуализма с восточной мистикой, он писал: «мы (современные люди) совсем не знаем Бога, потому что так и не научились его искать в самих себе, в самой интимной глубине своего сознания» [10, с. 242, 208]. Религиозность как таковая – вне прямой связи с определенной церковной традицией – дает смысл всем человеческим деяниям и мыслям и становится изначальным стимулом творчества. Модернизм срывает все исторические покровы с человека, устремляясь от культурфилософской проблематики к проблематике экзистенциальной. Присутствие религиозного стимула ведет художника к равновесию полярностей, от отчаяния – к пробуждению и расширению сознания (говоря словами Гессе). Отсутствие религиозного стимула погружает в мир отчуждения (Сартр, А. Камю, Сэлинджер), открывает хаос в самом человеке (У. Голдинг). Или обращает к изображению того антропологического кризиса, которое так характерно для литературы рубежа XX–XXI вв.

В романе Анат. Кима «Отец-Лес» противопоставлены хаос человеческой жизни, человеческого леса и космос жизни природы, Отца-Леса. Системе гармонических закономерностей космоса противостоит человеческий «дебилизм ненависти» [8, с. 115], человеческая история, наполненная бесконечной борьбой – империй, цивилизаций, идеологий, «страстью самоистребления» [8, с. 145] – «мясорубка истории» (Т. Толстая). «Энергия саморазрушения начала бушевать в Лесах человечества» [8, с. 145]. И во всех видах кровавой борьбы человечество терпит поражение. Литература Серебряного века общественному хаосу, мареву

противопоставляло бессмертные истины христианства как религии свободы и любви: К. Бальмонт «Марево», Б. Пастернак «Доктор Живаго» («жизнь символична ибо значительна»). В литературе конца XX в. и христианская традиция мутирует. Распятие нового Христа не завершается воскрешением. Героя ждет только Голгофа – и в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», и в романе Ч. Айтматова «Плаха». В обоих романах Айтматова конца XX в. («Плаха» и «Тавро Кассандры»), названных апокалиптической дилогией, полюс космоса поглощен общественным хаосом. В герое романа Вл. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» соединяются лишний человек М. Ю. Лермонтова и подпольный человек Ф. М. Достоевского. Экзистенциально уставший человек у Маканина «уже не взорвется Словом.., не заговорит про Бога» [9, с. 395]. Он способен на преступление, и он же – пациент психушки. Об «утопленниках утопии» иронически повествует роман В. Аксенова «Москва-ква-ква», написанный в стилистике магического реализма или мениппеи. Здесь и соединение фантастики с реальностью, и всяческое нарушение общепринятого и обычного хода событий, неожиданные сближения далекого и разъединенного. В сущности, Аксенов, как и Достоевский, создал современную мениппею – характерный жанр для эпох разложения традиции, обесценения всякого внешнего положения человека, разрушения эпической целостности. Перед нами, как и в романах Достоевского, не особый карнавальный хронотоп, но «карнавал как образ жизни». Кто полностью вовлечен в это карнавально-бесовское действие – обречен гибели. XX в. предстает веком утопического сознания, которое порождает трансформации, перевертывания идей, понятий, что и исследует мениппейная поэтика.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. литература, 1986. С. 392–427.
2. *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. М.: Захаров, 2001.
3. *Бердяев Н. А.* Падение священного русского царства: Публицистика 1914–1922. М.: Астрель, 2007. 1179 с.
4. *Гарин И. И.* Век Джойса. М.: Терра, 2002. 848 с.

5. *Гессе Г.* Братья Карамазовы, или Закат Европы // Гессе Г. Письма по кругу: Худож. публицистика. М.: Прогресс, 1987. С.104–115.

6. *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282–311.

7. *Кантор В. К.* Русская классика, или Бытие России. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. 768 с.

8. *Ким А.* Отец-Лес: Роман-притча. М.: Терра, 2002.

9. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени. М.: Вагриус, 1999.

10. *Сенюс Ж.* Герман Гессе. М.: Молодая гвардия. 2004. 277 с.

В. Б. Папазян

*Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина,
г. Санкт-Петербург, Пушкин*

ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗА Н. В. СТАВРОГИНА

На рубеже XX–XXI вв. интерес к творчеству Ф. М. Достоевского достиг самого пика. Особенное признание получил его антинигилистический роман «Бесы». Достоевский определял свое произведение как памфлет на русскую интеллигентную молодежь. Роман предсказал надвигающуюся революционную смуту, но голос писателя не был услышан.

В советское время «Бесы» как антинигилистический роман воспринимался как идеологически чуждый, поэтому не изучался. Главной причиной запрета романа являлась его репутация карикатуры на революционно-освободительное движение, которая бросала тень на произведение вплоть до 70–80-х гг. XX в. Художественная специфика произведения, его символизм, образ центрального персонажа не были центром внимания у исследователей и критиков того времени.

Среди работ, рассматривающих «Бесов» с социально-политической стороны, являющихся откликом на написание романа, показательны такие критические статьи, как, например, статья Н. К. Михайловского «О "Бесах" Достоевского» (1873 г.), статья беллетриста В. К. Авсеенко «Общественная психология в романе "Бесы, роман Федора Достоевского. В трех частях. С.-Петербург, 1873"», критика П. Н. Ткачева «Больные люди» (1873 г.) и некоторые другие.

Русская философская мысль начала XX в. (В. Иванов, Д. Мережковский, В. Розанов, С. Булгаков, Н. Бердяев, Л. Шестов и др.) сосредоточилась на религиозном, философском содержании образа.

Так, русский религиозный философ Н. А. Бердяев для объяснения трагичности образа Ставрогина будет использовать креационистскую идею познания, где главный герой предстанет как бы вселенной всего романа, сердцевинной тех идей, что поглощают и убивают персонажей «Бесов». Но он

подметит, что Ставрогин как творец отчужден от своего творения, он опустошен потому, что сила его иссякла в сотворении мира «бесов». По мнению Бердяева, трагедия Ставрогина – это «...трагедия омертвения и гибели человеческой индивидуальности от дерзновения на безмерные, бесконечные стремления, не знавшие границы...» [2, с. 524].

В 1914 г. другой русский философ, С. Н. Булгаков, в уже критической статье «Русская трагедия» увидит трагизм Ставрогина в его неспособности родиться к новой жизни. Булгаков будет акцентировать внимание на том, что в романе «Бесы» центральный персонаж в силу своей бездуховности не может быть рассмотрен не только как одухотворенный, но и просто как живой человек. «Одержимость – главная черта "Бесов"... Личность словно отсутствует, кем-то выедена, а вместо лица – маска. Лицо Ставрогина не только не напоминало маску, оно и было маской. Непреодолимой трудностью для инсценировки "Бесов" является это отсутствие живого Ставрогина, его личинность. Ставрогин есть герой этой трагедии, в нем ее узел... и в то же время его нет, страшно, зловеще, адски нет, нет вовсе не постольку, поскольку он не удался автору, но именно поскольку удался» [4].

Следом еще один из последователей философии всеединства Д. С. Мережковский в критической работе «Л. Толстой и Достоевский» (1914 г.) рассмотрит образ Ставрогина. По мнению Мережковского, фигура Ставрогина в «Бесах» – это спуск Достоевского «...в преисподнюю мистического раздвоения...», путь более глубинный, нежели чем каким он был показан в романе «Идиот»: и болезнью духа, и болезнью плоти [11]. В Ставрогине, как пишет автор, чувствуется огромная сила не только созерцания, как у Раскольникова или князя Мышкина, но и воля, то есть способность к действию, которая хоть и никогда не будет им применена, но она все же есть.

Подобную мысль о «промежуточности», второстепенности Ставрогина и также о его трагизме выскажет спустя практически 20 лет С. И. Гессен, русский философ и педагог. Он в своем исследовании «Трагедия зла. (Философский смысл образа Ставрогина)» (1932 г.) будет говорить, что автор как бы «жертвует» Ставрогиным ради образа архиерея Тихона. Данный образ, по мнению Гессена, как

бы получит свое полное воплощение уже в романе «Братья Карамазовы» в лице старца Зосимы. Говоря об образе Ставрогина, Гессен укажет на центральную главу романа «У Тихона», где перед нами, наконец, раскроется трагическая загадка героя: «Ставрогин обречен не потому, что он совершил преступление, которому якобы "нет прощения", а потому, что совершенное отсутствие в нем любви и невозможность для него преодолеть то уединение, в которое загнала его гордость, отрезают ему всякий путь к Богу, как к всепрощающей бесконечной любви. Ставрогин мучится "сознанием неисполненной любви", и его разум толкает его к тому, чтобы теоретически принять существование Бога, однако ж он не верит в Бога своим сердцем... т.е. у него нет действенной (практической) веры в Бога, которая только и есть подлинная вера» [5, с. 678].

Значительный вклад в изучение творчества Ф. М. Достоевского с литературоведческих позиций вносит М. М. Бахтин своей работой «Проблемы поэтики Достоевского» (1929 г., переиздано в 1963 г., 1972 г.), где он рассматривает все «великое пятикнижие», в том числе и роман «Бесы». Бахтин пишет о принципиальной незавершенности и диалогической открытости художественного мира Достоевского, о множественности «неслиянных голосов» и точек зрения в его произведениях: «Главные герои Достоевского в творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного... Слово героя поэтому не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора» [1, с. 4]. Исследователь отмечает еще одну черту художественного мира Достоевского – «карнавализацию», присущую многим его романам, в том числе и «Бесам». В романе вся жизнь, в которую проникли бесы, изображена как карнавальная преисподняя. Бахтин подмечает, что для карнавализованной литературы характерно явление двойничества, и у Достоевского это особо заметно. У каждого центрального персонажа есть свой двойник: у Раскольникова – Лужин, Свидригайлов, Лебезятников, у Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракитин. Бахтин обозначает и двойников главного героя «Бесов» Николая Ставрогина – это Шатов, П. Верховенский, Кириллов.

Глубоко пронизывает весь роман тема увенчания-развенчания и самозванства. Бахтин пишет, что Ставрогин как самозванец развенчен Хромоножкой и Шатовым. Также неким в своем роде тоже самозванцем пытается увидеть его Верховенский в образе «Ивана-царевича». Рассматривая также в работе стилистические особенности исповеди Ставрогина, автор указывает на ее схожесть с исповедью «подпольного человека». Исповедь «человека из подполья» – это «исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда его не принимает» [1, с. 146]. Поэтому исповедь Ставрогина устремлена также к «дурной бесконечности», «без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять суждения других о себе» [1, с. 147].

Образ центрального героя «Бесов» Николая Ставрогина был и, пожалуй, остается до сих пор самым загадочным и неисчерпаемым во всем творчестве Ф. М. Достоевского. Проанализировав вышеупомянутые работы, не совсем становится ясно отношение самого создателя романа к герою. Под вопросом находится и происхождение образа, которое также сильно занимало исследователей творчества автора в 20-е гг. XX в. Так, известный писатель, литературовед и биограф Ф. М. Достоевского Л. П. Гроссман в своем докладе «Бакунин и Достоевский» (1923 г.) выскажет мысль о том, что прототипом Ставрогина является великий революционер Михаил Бакунин. В то же время историк В. Р. Лейкина в работе «Петрашевцы» (1924 г.) выдвинет встречную гипотезу, предполагая, что прототип Ставрогина – революционер Николай Спешнев. Это мнение поддержит критик В. П. Полонский. В итоге такой оживленной дискуссии вокруг образа Гроссман придет к компромиссному выводу: «Так же, как Петр Верховенский или Шатов, Ставрогин – сложно воссозданная из разных прообразов фигура. Воплощая Бакунина, его личность, его судьбу, его идеологию, он одновременно отражает и близко знакомую Достоевскому фигуру таинственного и демонического Спешнева» [7].

В советский период, начиная с 30-х гг. по 70–80-е гг., творчество Достоевского предпочли «забыть», считая при этом роман «Бесы» самым

неудачным звеном в его творчестве. В серии «Литературное наследство» в 1971 г. вышла книга «Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881». В ней на странице 288 заканчивается «Записная книжка» 1864–1865 гг., а на 289 странице начинается «Записная тетрадь» 1872–1875 гг. В «Предисловии» к книге одной строкой объясняется, что рукописи отсутствующего периода были сожжены Достоевским при переезде через границу. На самом деле эта часть рукописей была сохранена женой писателя Анной Григорьевной Достоевской и издана еще в первой половине XX в. [3]. Также в «Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского в 30 томах» издательства АН СССР впервые за довольно долгий промежуток времени роман «Бесы» выйдет в 1974 г. (10–11 тома). Редакторами томов будут В. Г. Базанов, Г. М. Фридендер, М. Б. Храпченко. Подготовят текст к печати и дадут объективный анализ роману И. А. Битюгова, Н. Ф. Буданова, Т. Ф. Орнатская.

С точки зрения советской идеологии, в период с 20-х по 60-е гг. XX в. творчество Достоевского интерпретировали российский революционер А. В. Луначарский, писатель М. Горький, писатель и критик В. Б. Шкловский, литературовед В. Я. Кирпотин и др. Литературовед 70–80-х гг. и современности Б. Н. Тарасов писал об этом периоде критики творчества Достоевского так: «В отечественном достоевковедении послеоктябрьского времени стали существенно сказываться общие идеологические установки, смена которых влияла на изменение точек зрения и ракурсов в исследовательских работах. Это изменение целесообразно проследить на примере оценок романа «Бесы», идейный замысел и художественное воплощение которого искажались до неузнаваемости в неадекватных подходах» [6]. В этот период христианский взгляд на человека и творимую им действительность, лежащий в основе пророческого романа «Бесы», долго не просто игнорировался, но подвергался превратной критике, что искажало истинный эстетический смысл произведения. Под таким сильным гнетом идеологии невозможно было объективно оценить ни искания главного героя Николая Ставрогина, ни значение образа Хромоножки, ни истинную святость старца Тихона.

В 70-е гг. XX в. начинают только появляться литературоведческие работы по изучению романа «Бесы», в которых ученые обращаются к сущности главного персонажа Николая Ставрогина, причинам интереса Достоевского к подобным людям, к людям с глубоким «подпольем» души. Пожалуй, советский психолог, литературовед Н. В. Касаткин являлся одним из немногих исследователей второй половины XX в., кто занимался тайной человека в творчестве Достоевского. Именно он в своем труде «Тайна человека: своеобразие реализма Ф. М. Достоевского» (опубликован в 1994 г.) напишет о внимании Достоевского к людям ставрогинского типа. Касаткин пишет: «Ставрогин несколько напоминает Раскольникова. В детстве он был добрым мальчиком, затем погрузился в омут всевозможных пороков и извращений и, в конце концов, стал преступником. Он не нашел удовлетворения в разврате и преступлениях, но достигнуть возрождения так и не смог. Подобный жизненный путь проходят Версиков и Иван Карамазов. Они не могут подняться над убеждением, что жизнь человека определена утробностью его существования. Человек Достоевского не доходит в романе до конца своего жизненного пути. Это обстоятельство особенно отражается в структуре романов. Романы Достоевского как бы не закончены. Они предполагают дальнейшее продолжение жизненного пути героев...» [8, с. 5]. Касаткин тем самым говорит о едином замысле произведений творчества Достоевского и о выработке особого типа героя.

В 70–80-е гг. XX в. и позже образ главного героя «Бесов» будет сопоставляться с его «генетическим» двойником Григорием Александровичем Печориным – главным персонажем романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Впервые на литературное родство этих двух героев указал исследователь Л. П. Гроссман в своей статье «Стилистика Ставрогина» (1924 г.), взяв за основу так называемые «Журнал Печорина» и «Исповедь» Ставрогина. В 1972 г. вышла статья литературоведа В. И. Левина «Достоевский, "Подпольный парадоксалист" и Лермонтов», где автор будет писать, что Достоевский считал Лермонтова одной из высочайших вершин русской литературы, но его отношение к Лермонтову все же противоречиво. Достоевский считал его нередко олицетворением злобы.

В 1982 г. советский и российский литературовед Г. М. Фридендер в статье «Ф. М. Достоевский» будет писать о Ставрогине как о «...последнем в литературе XIX в. трагическом выразителе темы романтического "демонизма"» [15]. Подход Фридендера к герою весьма своеобразен. Он будет видеть в Ставрогине человека острого, аналитического ума, большой внутренней силы, в котором кипит ненависть к лицемерным устоям общества, воспитавшего его. «Анархическое отрицание существующей лицемерной морали побудило Ставрогина в молодые годы бросить ей вызов и с головой погрузиться в разврат. В это время он совершил отвратительное преступление, мысль о котором позднее никогда не покидала его, – насилие над полурребенком, девочкой Матрешей» [15]. После этого преступления Ставрогин ни на минуту не находит покоя. Он делает попытку искупить вину, взяв в жены юродивую Марью Лебядкину, ищет новых любовных приключений, блуждает по всему свету, пытаясь найти рассеянье. Но все это не увлекает Ставрогина надолго, в сердце он неизменно чувствует роковую пустоту; в глубине души ни на одну минуту не умолкает голос совести, которая напоминает Ставрогину об его преступлении. «Став виновником гибели не только Матрешки, но и Хромоножки, искалечив жизнь двух других героинь – Марьи Шатовой и Лизы Дроздовой, Ставрогин на последних страницах романа кончает с собой, отказываясь от первоначального плана бежать после ареста членов созданной Петром Верховенским заговорщической организации в Швейцарию со своим последним преданным другом – Дарьей Павловной...» [15].

Также в 1980 г. в Париже выйдет монография отечественного критика и литературоведа К. В. Мочульского «Достоевский. Жизнь и творчество», написанная им еще в 1947 г. В главе «Бесы» Мочульский будет рассматривать Ставрогина в свете житийной традиции. Автор пишет, что в истории создания романа «Бесы» раскрывается неосуществленный замысел автора – «Житие великого грешника», результаты этого замысла сказываются в законченном произведении. «Действие замысла о «великом грешнике» наблюдается в условиях раскрытия вариантов будущего образа Ставрогина. Только одновременной совокупностью и единством вариантов "князя"-Ставрогина формируется целое его

образа. Поэтому как не отсекаемая, но переосмысляемая, в образе Николая Ставрогина присутствует житейная традиция исходного замысла» [13]. Но автор продолжает, что Ставрогин скорее тяготеет к герою антижизни, потому что все его попытки возродиться идут не от любви к людям и богу (дуэль с Гагановым, предупреждение Шатова об опасности), а от скуки и равнодушия.

Полной эмансипации от политических и идеологических взглядов творчество Ф. М. Достоевского достигает в 90-е гг. XX в. и уже по-настоящему начинает обсуждаться.

В 1990 г. выйдет монография филолога, литературоведа и критика Л.И. Сараскиной «Бесы: роман-предупреждение», в которой она выражает опасение, что боль и зло, изображенные великим писателем, однажды могут победить человечество. Она, в частности, пишет: XX в., развеяв романтические представления о могуществе и неистребимости человеческого духа, сделали свой нерадостный вывод: зло способно подчинить человека до конца – как и боль» [14, с. 402]. Но по мнению современных исследователей того времени М.М. Дунаева, Ю.И. Сохрякова, автор монографии не учитывает всемогущества Высшего Духа, на который может опереться слабый человек и победить бесовство. Сараскина также подробно анализирует главный образ романа – Николая Ставрогина. Она, опираясь на предшествующую литературную традицию, рассматривает Ставрогина как скитальца, странника. «Ничего необычного в этом нет: биографии русских дворян прошлого века пестрят описаниями странствий и путешествий. Странничество – в духе времени» [14, с. 59]. Сараскина заключает, что Ставрогин, несмотря на то, что не совершил подвиг покаяния, что, не устояв перед искушением, погубил Лизу, что знал о предстоящих убийствах и не пытался их спасти, все же явил пример несоучастия «в крови по совести», в разрушении по принципу. По мнению Сараскиной, для реального опыта того времени этот пример поучительный.

Уже в начале нашего века, в 2002 г., выходит литературоведческая работа Ю. И. Сохрякова «Творчество Ф. М. Достоевского и русская проза XX века», в которой он касается темы «бесовства», ставшей традиционной в русской

литературе минувшего, XX в.: «Далеко не случайно обращение современных прозаиков к опыту автора "Бесов". Достоевский одним из первых начал исследовать психологию и манеру мышления того самого "бесовского" типа, который появился в России в середине XIX в. и впоследствии стал играть заметную роль в общественной жизни», – пишет исследователь в этой работе [14, с. 54].

Также показательной в изучении романа «Бесы» и его главного героя является литературоведческая работа советского и российского филолога, профессора Е. М. Мелетинского «Заметки о творчестве Достоевского» (2001 г.). В ней есть глава под названием «О "Бесах" Достоевского», в которой автор также пишет о «нигилистической бесовщине» романа как наследнице либерализма 40–60-х гг. XIX в., суть которой – это атеизм и отрыв от национальной народной почвы. «...Достоевский фактически выходит за рамки нигилизма, улавливает действительно существенные черты русского революционного движения, причем настолько, что его описание оказалось даже до удивления пророческим...» [10]. Николая Ставрогина автор книги видит как развитие старого замысла Достоевского о «великом грешнике». Ставрогин не революционер, но он, как и другие герои романа, по мнению Мелетинского, русский барич, оторвавшийся от национально-народной почвы и твердой православной веры.

В том же 2001 г. вышла статья литературоведа Г. К. Щенникова «"Журнал Печорина" и "Исповедь" Ставрогина: анализ деструкции личности», в которой автор возвращается к проблеме соотношения Ставрогина и лермонтовского героя Печорина. Автор подмечает, что «исповеди» героев носят чисто литературный характер, в которых смешиваются самообличение, раскаяние и гордыня, правда и ложь. Щенников противопоставляет стилистику обоих исповедей: «Стиль Печорина весьма литературен, более того, на редкость красив... Если язык "Исповеди" Ставрогина напоминает местами сырые куски полицейского протокола, то исповедальные откровения Печорина временами вызывают ассоциации со стилем литературно-критической статьи или философского эссе» [16, с. 157]. Исповедь Ставрогина, по мнению исследователя, написана с явной

оглядкой на дневник Печорина. Достоевский уловил в Печорине эстетизацию зла, «эгоизм до самообожания».

В 2007 г. вышла литературоведческая статья доктора филологических наук, философа Т. А. Касаткиной «Без Бога», которая посвящена разбору романа «Бесы» и его главному герою. Она рассматривает Ставрогина как героя-ироника. Ирония, по мнению Касаткиной, являет собой бесконечное отрицание, неизменное «нет», обращенное к любой ценности. Ирония – это полное разрушение, а не искажение, как в других типах мироотношений, сохраняющих понятие о положительных ценностях. Касаткина считает Ставрогина высшим типом ироника во всей мировой литературе. В нашем сознании ирония ассоциируется с утратой веры в идеалы. Но Ставрогин ни в чем не разочарован и ничего не утратил, он дан Достоевским как изначальный ироник, по рождению и воспитанию.

В последние 5–10 лет мы можем наблюдать большое количество публикаций научных докладов, научных статей, посвященных главному образу «Бесов», некоторые из которых расширяют ранее написанные работы. Так, в научной статье кандидата филологических наук МГУ им. Ломоносова Т. Д. Комовой «Николай Ставрогин как тип двойника (роман Ф.М. Достоевского "Бесы")» (2008 г.) Ставрогин рассматривается одновременно и как двойник «в себе», и как двойник в системе персонажей романа. Автор пишет, что если говорить о системе двойников относительно именно романа «Бесы», то центральная фигура – это, несомненно, образ Николая Ставрогина, воплощающий в себе и внутренний раскол, и внешний: «Я все также, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие» [9, с. 447].

Кандидат филологических наук НовГУ им. Ярослава Мудрого А. А. Моисеев в своей диссертационной работе «Феномен "скитальчества" в романе Ф. М. Достоевского "Бесы" и способы его художественного воплощения» рассматривает Ставрогина как «скитальца». Автор пишет, что в целом собирательный образ «русского скитальца» сложился в творчестве писателя не сразу, а прошел несколько этапов – от «подпольности», «двойничества» к духовному

«скитальчеству» через множество вариантов героев-идеологов. «Скитальчество», таким образом, стало универсальной составляющей героев Достоевского. Важными составляющими образа Ставрогина-скитальца Моисеев называет такие черты, как «бесовство» и «демонизм» героя. Эти аналогии приводят к его предшественниками в русской и западноевропейской литературе.

В научном докладе болгарского исследователя, кандидата филологических наук Х. Монолакева «Ставрогин и Печорин» (2014 г.) говорится о том, что Ставрогина нельзя относить к типу «лишних людей» в литературе XIX в., что это человек с разложившейся душой, отвергающий покаяние. Автор пишет, что «...вписывая Ставрогина в линию «лишних людей», исследователи выстраивают инерционную модель историко-литературного процесса: каждый новый герой предстает как вариант некоего инварианта. В результате типологическое сближение Ставрогина с Печориным остается не проблематизированным. Однако возможно допущение, что Достоевский, ставя своего героя в интертекстуальную зависимость от Печорина, стремился оспорить идеологему «лишнего человека» [12, с. 141]. По мнению автора, Достоевский считает, что «говорение», то есть художественно-эстетический факт, не исчерпывает смысла «Журнала Печорина». За «говорением» нужно увидеть и то, чего слово не называет.

Изучив историю исследования героя, мы можем прийти к выводу, что образ Николая Всеволодовича Ставрогина, пожалуй, самая загадочная фигура во всем творчестве Ф. М. Достоевского. Практически с момента выхода романа и по наши дни его образ до конца не раскрыт. В начале XX в. русские философы рассматривали его образ как трагический и центральный в романе, в 20-30-е гг. исследователей волновало его происхождение, также выдвигались идеи о его «второстепенности» в структуре романа. После долгого молчания, в период 70–80-х гг. XX в., о Ставригине впервые заговорят как о литературном типе, начнут осуществляться серьезные попытки сопоставлять его с «генетическими» двойниками (Онегиным, Печориным), также исследователи будут указывать на романтические и житейные черты в образе героя. В период с 90-х гг. XX в. и по наше время исследователи акцентируют внимание на теме «бесовства» в романе,

выделяя бесовские черты Ставрогина, рассматривают его образ сквозь концепцию «скитальчества». Также продолжают попытки переосмыслить ранее написанные работы.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Изд-во «Научная библиотека», 1963. 167 с.
2. *Бердяев Н. А.* Ставрогин // Антология русской критики. М.: Изд-во «Наследие», 1996. С. 518–525.
3. *Буданова Н. Ф., Орнатская Т. И., Сухачев Н. Л., Туниманов В. А.* Роман Ф. М. Достоевского «Бесы». Комментарий. Л.: Изд-во «Наука», 1988–1996 гг.
4. *Булгаков С. Н.* Русская трагедия. М.: Изд-во «Искусство», 1995.
5. *Гессен С. П.* Трагедия зла. (Философский смысл образа Ставрогина) // Антология русской критики. М.: Изд-во «Наследие», 1996. С. 668–683.
6. *Гогина Л. П.* Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» в оценке литературной критики: дисс. канд. филолог. наук. Петрозаводский государственный университет, 2007 г. 24 с.
7. *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М.: Изд-во «Искусство», 1995.
8. *Касаткин Н. В., Касаткина В. Н.* Тайна человека. Своеобразие реализма Ф. М. Достоевского. М.: Изд-во МПУ, 1994. 153 с.
9. *Комова Т. Д.* Николай Ставрогин как тип двойника (роман Ф. М. Достоевского «Бесы») // Вестник Московского университета. М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 146–149.
10. *Мелетинский Е. М.* Заметки о творчестве Достоевского. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 192 с.
11. *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский.* М.: Изд-во «Наука», 2000.
12. *Монолакев Х.* Ставрогин и Печорин // Филологический класс. Болгария: Изд-во Софийского университета, 2014. С. 140–143.
13. *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: Изд-во «YMCA-PRESS», 1980.

14. *Сараскина Л. И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Изд-во «Советский писатель», 1990. 483 с.

15. *Фридендер Г. М.* Ф. М. Достоевский. М.: Изд-во «Наука», 1982.

16. *Щенников Г. К.* «Журнал Печорина» и «Исповедь» Ставрогина: анализ деструкции личности // Известия УрГУ. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001. С. 154–162.

Л. В. Полещук

Гимназия № 4, г. Витебск, Республика Беларусь

ЭЛЕМЕНТЫ МОНОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского – один из самых сложных и противоречивых романов XIX в., о нравственных уроках которого не перестают писать уже второе столетие. В нем раскрыто множество проблем не только нравственных, но и социальных, и глубоко философских. «Перерыть все вопросы в этом романе» – такую задачу ставил перед собою великий писатель. Причем, все эти вопросы и проблемы органически вплетены в художественную ткань романа и не отделены от его сюжетных конфликтов и системы образов.

Долгое время Достоевского считали публицистом, философом, идеологом, иллюстрирующим свои мысли художественными средствами, и анализировали главным образом идейное содержание его произведений.

В 1925 г. появилась книга Л. П. Гроссмана «Поэтика Достоевского», где автор выступил против мнения, что Достоевский ниже «эстетической критики». Л. П. Гроссман обнаружил в романе Достоевского сплав из элементов самых различных типов зарубежного романа: фельетонного, приключенческого, авантюрного, «готического» и даже бульварного.

«Таков, – говорит Л. П. Гроссман, – основной принцип его романической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии – вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой,

предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача: преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание» [2].

М. М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского», вышедшей в 1929 г., обратил внимание на то, что «литература о Достоевском была по преимуществу посвящена идеологической проблематике его творчества» [1, с. 39].

Все лица романа вполне самостоятельны по своим идеям, это личности с определенным сознанием и воззрениями. Однако в субъективном повествовании Достоевского соотносятся только взгляды, но не судьбы (как у Л. Н. Толстого). В отличие от более поздних романов писателя «многоголосие» в «Преступлении и наказании» развито не в полную силу. Жизненная позиция каждого героя сама по себе не существует: она имеет смысл только в соотношении с сознанием главного героя. И в этом также элемент монологической структуры. Это переплетение двух различных элементов характерно для романа «Преступление и наказание», а в дальнейшем творчестве писателя оно будет проявляться все в меньшей степени.

В этом романе даже диалогическая манера повествования представляет собой внутренний диалог, который постепенно как бы расщепляется на разные голоса.

В этом смысле интересно проанализировать «вихрь мыслей» Раскольникова, вызванный письмом матери: этот монолог Раскольникова построен как спор с голосом, возникающим из письма. Возмущенным тем, что любящие его мать и сестра хотят принести себя в жертву ему, соглашаясь на выгодный брак Дуни с господином Лужиным, Раскольников в своем монологе выражает несогласие принять от них жертву. Монолог строится как согласие-опровержение письма: «Мамаша вон пишет, что "Дунечка многое может снести". Это я знал-с... Уже когда господина Свидригайлова, со всеми последствиями может снести, значит, действительно, многое может снести... Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не понимаю!» [3, с. 39]. И вдруг монолог-диалог распадается на многие

голоса: «Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать?», – вступает новый голос Раскольникова.

Незаметно подключается и голос автора: «Так мучил он себя и подразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением» [3, с. 39]. Голос автора об «ужасном», «диком» и «фантастическом» вопросе подготавливает исступленный вскрик Раскольникова: «Или отказаться от жизни совсем!» [3, с. 40]. Вступает неожиданно еще один голос: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда еже некуда больше идти? – вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, – ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...» Именно в этом хоре голосов, столкновении неразрешимых вопросов рождается роковая мысль Раскольникова: «И вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль... вчера еще она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то ново грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам осознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» [3, с. 40].

Самораскрытие Раскольникова временами носит чисто монологический характер. Так, пейзаж во 2-й части романа обнаруживает эволюцию душевного состояния героя. Уже после совершенного преступления Раскольников оказывается на Николаевском мосту, где видит раскинувшуюся перед ним панораму: Неву, Зимний дворец, купол Исаакиевского собора – это мраморное великолепие и прежде вызывало у него неясное и неразрешимое впечатление: «Необъяснимым холодом веяло не него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна для него эта пышная картина...» [3, с. 91].

И прежде это «видение» подчеркивало Раскольникову его отчужденность от внешней жизни, его затерянность в большом и холодном мире. Сенная с ее кварталами бедноты, грубостью, безобразиям и нищетой, материальной и душевной, раздражала и тревожила Раскольникова, ставила перед общими вопросами, требовавшими разрешения. Официальное же великолепие казалось ненастоящим, призрачным, слишком декоративным, наводило на мысль о его

ненужности и возможности исчезновения. Панорама Петербурга, которую всегда видел перед собой Раскольников, возвращавшийся из университета, теперь, после убийства, показала ему, насколько он переменялся: ушло все – «прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и все, все...» [3, с. 91]. Символика этой картины обобщает не только конкретное душевное состояние Раскольникова, но и стягивает в один узел основное содержание романа, причины и последствия поступков героя.

Стремление представить внутренний голос героя и его личностные мироощущения обобщенно и сделать выражением объективных процессов действительности ведет к появлению символических образов, проходящих через весь роман. Подсознательное и случайное становится выражением субъективной и объективной закономерности. Наиболее характерны образы-символы «загнанной лошади» и человека, задавленного лошадьми или убитого «обухом по темени».

На этом принципе соединения в одном словесном образе многозначных, противоречащих подчас друг другу смыслов и значений основано и употребление некоторых имен в романе.

Так, например, Миколка – это имя мужика, забивающего лошадь, и тем же именем зовут крестьянина-маляра, принявшего на себя преступление Раскольникова и решившего за него пострадать.

Лизавета Ивановна – имя сестры старухи, непредвиденной жертвы Раскольникова. Раскольников почти сразу после убийства попадает в контору, где видит двух дам... «багрово-красную» даму по имени Луиза Ивановна. Трагическое состояние Раскольникова воспринимается на фоне комического эпизода, переданного Луизой Ивановной на ломаном русско-немецком языке, как странная, никого не касающаяся ненужность: «Он слушал с удовольствием, так даже, что хотелось хохотать, хохотать, хохотать... Все его нервы прыгали [3, с. 79].

Таких символических слов-образов в романе много – это образ душного, раскаленного жаркого дня, проходящий через весь роман, призыв «воздуху – воздуху» по отношению к Раскольникову, задыхающемуся от мук совести.

И поэтому можно согласиться с М. М. Бахтиным, что роман «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского насквозь диалогичен.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.
2. *Гроссман Л. П.* Поэтика Достоевского. М., 1925.
3. *Достоевский Ф. М.* Роман Преступление и наказание. М.: Художественная литература, 1983. С. 526.

О. В. Резник

*Крымский университет культуры, искусств и туризма, Республика Крым,
г. Симферополь*

АЛЛЮЗИИ К ОБРАЗУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «iPHUCK 10»

Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» становится в современной литературе своеобразным культурно-литературным кодом. Его образы можно классифицировать как определенные концепты, в первую очередь, это относится к главному персонажу – Родиону Раскольникову. Однако и второстепенные не остаются без внимания авторов XX–XXI вв., которые вовлекают в трансформационные процессы даже такого героя, как Порфирий Петрович, следователя по заглавному делу. На протяжении значительного временного отрезка отечественная критика рассматривает представленные в романе парадигматические константы как антитезу: «мыслящий преступник», «рефлексирующий злодей» и «мыслящий чиновник», «рефлексирующий законник».

Предметом исследования является трансформация образа героя Достоевского в романе В. Пелевина.

Цель публикации заключается в выявлении дифференцированных и типичных черт образа Достоевского в новом историческом контексте.

В произведении В. Пелевина «iPhuck 10» последний из второстепенного героя становится доминирующим образом. Актуальность изображения чиновника, который пишет художественное произведение на основе преступления, обусловлена проблемой творческой индивидуальности, функционирующей в условиях идеологической системы. Сам автор подчеркивает это обстоятельство через полемику о современном искусстве – «эпохе гипса».

По анализу романа «iPhuck 10» накоплен значительный исследовательский материал, представленный преимущественно в Сети. Так, А. Архангельский [1]

упоминает множество реминисценций автора, но Ф. М. Достоевский остается в его публикации, как ни странно, за кадром. Особо следует выделить точку зрения Галины Юзефович, которая не только подробно пересказывает сюжет пелевинского романа, но и отмечает, что в сфере искусства «Пелевин предлагает видение настолько блестящее, стройное и убедительное, что его даже не хочется воспроизводить – из опасения растерять по дороге значимые подробности» [3]. В данной статье нас интересуют именно подробности – связь с образом Ф. М. Достоевского, заданная именем героя.

Базовый элемент смысла – нарратор-полицейский представляет собой искусственный интеллект: «Алгоритм – то есть я...» [2, с. 6], «Я и есть то, что люди прошлого называли «искусственным интеллектом» [2, с. 7]. Именно интеллект, способность разгадать замысел преступника, который не вяжется с внешностью, сходен с героем Достоевского. Внешность отличается: в «Преступлении и наказании» герой без усов и без бакенбард, а в романе Пелевина рыжеватые петровские усы даже меняют цвет по желанию Мары, плотно выбритая голова первого сходна с лысиной с прядью поперек образа алгоритма.

Полицейско-литературный робот так же, как и герой «Преступления и наказания», лишен фамилии, родовой принадлежности. Транслирование смысла трансформирует героя практически в антипода литературному прототипу – из следователя он становится соучастником подлога, задуманного героиней (при этом автор подчеркивает устами Марухи, что в современном мире любое творческое действие настроенного на выживание художника – это настойчивая просьба принять его в заговорщики), а в кульминационном моменте он вновь выступает как «судья» (маркер – потеря персонажем отчества, т.е. он выступает как «Порфирий», а не «Порфирий Петрович»). В финале эта фигура, пройдя через гибель и воскрешение, отстраняется, может быть прочитана как «свидетель», маркированный элегичностью и психологизмом.

В стилистике героя сохраняются античерты творческой манеры – писать размашисто, витиевато и метафорично, а во внешнем облике воссозданы черты портрета-контраста, когда и у Пелевина, и у его предшественника глаза героя, его

простоватый облик не совпадают с внутренним умением анализировать и предугадывать. Можно сказать, что автор указанного романа сохраняет ориентацию на образ Достоевского, но в то же время презентует новаторские черты данного типа. Критический ракурс, творческий вектор раскрытия данного типа вписан в литературные и философские параллели. Образ сыщика-писателя продолжает галерею и других литературных героев («Какой-нибудь кусочек из Соула Резника страницы на две... вместо эпилога» [2, с. 403]), однако доминантой остается отсылка к «Преступлению и наказанию» по своей философской наполненности, а также психологическому поединку следователя и подозреваемого.

Список литературы

1. *Архангельский А.* Сизифов труп. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3421190>
2. *Пелевин В. О.* iPhuck 10. М.: Издательство «Э», 2018. 416 с.
3. *Юзефович Г.* «iPhuck 10»: лучший роман Виктора Пелевина за десять лет. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2017/09/26/iphuck-10-luchshiy-roman-viktora-pelevina-za-desyat-let>

Н. Ю. Ташлыкова

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

О МЕТАМОРФОЗАХ «ЧЕРТОВЩИНЫ» В РОМАНАХ М. А. БУЛГАКОВА (В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)

Анализируя творчество М. А. Булгакова, можно заметить, что его «черти» имеют родство с «чертовщиной» многих русских писателей. В его первой повести «Дьяволиада» присутствует мотив «двойника» Ф. М. Достоевского. В «Белой гвардии» Алексей Турбин беседует со своим внутренним Кошмаром, очень напоминающим собеседника Ивана Карамазова. Находя общность хода мысли с Ф. М. Достоевским, совмещая библейский и советский миры, писатель оценивает своих героев с позиций вечности.

Действие романа «Мастер и Маргарита» выстраивается писателем как визуализация бытовых фраз о черте: бросить все к черту и в Кисловодск; фу, ты черт; какого черта ему надо; вот черт его возьми; черти чтоб взяли; черт, все слышал; черт знает почему; черт его знает; ни черта не делают; ко всем чертям из Москвы; к чертовой бабушке; чертова странность; к чертовой матери, черту не скажешь; чертыхался, начертыхался, чертиков дом; на кой черт тебе нужен; чертова кафедра, дьяволу бы заложила душу и т.д.

В начале романа «Мастер Маргарита» есть знаменитый спор Воланда с писателем-атеистом Михаилом Берлиозом и его молодым коллегой по «Массолиту» поэтом Иваном Бездомным о доказательствах бытия Бога Канта. В нем Сатана вспоминает, как критиковал философа за завтраком за непонятное «шестое доказательство» бытия Бога. Философам не близка мысль об онтологических основаниях зла. В истории философии преобладает убеждение, что онтологических причин зла быть не может. Злая воля не имеет причин.

Но ни Ф. М. Достоевский, ни М. А. Булгаков не признают зло просто необходимым элементом добра. Такая полемика с философами является характерной чертой русской литературы. Ф. М. Достоевским высвечиваются все

границ подобного спора «черта» с человеком или человека с самим собой о причинах зла. В предложении черта признать его существующим скрывается желание убедить человека в онтологических основаниях зла. Писателем описывается подобный «философский» спор между чертом и Иваном Карамазовым.

– А не верь. – ласково улыбнулся джентльмен. – Что за вера насилием? Притом же в вере никакие доказательства не помогают, особенно материальные... Тот свет и материальные доказательства, ай-люли! И наконец, если доказан черт, то еще неизвестно, доказан ли бог? [3, с. 412].

Черт всячески пытается заставить Ивана признать его существующим, тем самым обвинить Бога в существующем зле. Далее черт обвиняет Бога в разыгрывании «комедии», которая становится для людей трагедией. Жалуется на насилие, совершаемое над ним.

– Без страдания какое бы было в ней удовольствие – все обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, но скучновато. Ну, а я? Я страдаю, а все же не живу. Я *x* в неопределенном уравнении [3, с. 416].

На вопрос Ивана о вере в Бога черт говорит словами философа Канта.

– А, так ты серьезно? Голубчик мой, ей-богу, не знаю, вот великое слово сказал.

Тогда Иван намекает черту на противоречие.

– Не знаешь, а Бога видишь?

Черт возражает на упрек фразой Декарта о сомнении как свидетельстве бытия мышления. Иван замахивается на черта стаканом. Себе он готов признаться, что это был не сон.

В «Мастере и Маргарите» постоянно в диалогах звучит вопрос о существовании черта. В конце романа есть эпизод, где нарочито утрированно акцентируется внимание на «черте». Маргарита объясняет Мастеру, что с ними будет дальше.

– Ты сейчас невольно сказал правду, – заговорила она, – *черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит!* – глаза ее вдруг загорелись, она вскочила, затанцевала на месте и стала вскрикивать: – Как я счастлива, как я счастлива, как я

счастлива, что вступила с ним в сделку! *О, дьявол, дьявол!* Придется вам, мой милый, жить с ведьмой [2, с. 691].

М. А. Булгаковым создан роман, весь построенный на признании и непризнании героями существования черта. Такая «двойственность» произведения провоцирует противоположные оценки образов героев, вызывает споры о направленности самого романа.

В своем размышлении над природой зла М. А. Булгаков непосредственно вступил в дискуссию с русскими философами и писателями о природе зла. Исследователи отмечают влияние В. С. Соловьева, Л. И. Шестова, П. А. Флоренского на мировоззрение М. А. Булгакова. Зло возникает как неверие в бытие, как желание встать судьей над ним.

М. А. Булгаков, как и каждый русский писатель, хотел решить для себя проблему зла. Искал ответы в философии, в литературе, в жизни. И он намекает читателям, что человек имеет отношение к борьбе бытия и небытия; разума и Логоса.

Список литературы

1. *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994.
2. [Булгаков М. А. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. К.: Дніпро, 1989.](#)
3. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. «Public Domain», 1880–1881.

Цэн Цзя

Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, г. Рязань

РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КИТАЕ: ПО МАТЕРИАЛАМ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В 1907 г. имя Ф. М. Достоевского впервые прозвучало в кругу китайских читателей, перевод и исследование его произведений прошли свой путь в течение более чем столетия. После 1980-х гг. русский писатель по-новому включился в исторический процесс обновления и открытости современной китайской науки. Наряду с введенными в достоевковедение М. М. Бахтиным терминами «карнавализация», «полифония», «синхронность», «диалог» и «Большой диалог» в литературоведении Китая стали часто используемыми ключевые слова, определявшие поэтическую или эстетическую нарративную модель Достоевского. С 1990-х гг. русский писатель еще в большей степени стимулировал эстетическое воображение китайских читателей, и его ориентация в китайской науке о литературе заслуживает нашего внимания.

С началом нового века исследовательские горизонты стали более широкими. Китайские ученые уделили больше внимания изучению творческого стиля и идеологического подтекста Достоевского с точки зрения русской религиозной философии и традиционной культуры. Об этом свидетельствует непрерывное увеличение числа соответствующих научных работ. В журналах всех уровней под названием «Достоевский», начиная с 2000–2020 гг., опубликовано 960 статей. Статьи посвящены сопоставительному анализу с произведениями других писателей, детальному рассмотрению отдельных текстов, вопросам нарративного искусства писателя, литературных влияний, религиозной философии Достоевского, его культурного видения, переводов на китайский язык и читательскому восприятию, а также многим другим. Среди них роману «Преступление и наказание» посвящено более чем 145 статей.

В новом столетии фокус исследований романов Ф. М. Достоевского сместился с биографических исследований и формальной критики в область религиозно-

философской интерпретации, что представляет собой углубление исследований Достоевского в Китае. Среди многочисленных работ, посвященных роману «Преступление и наказание», есть репрезентативные. Так, Цзян Лицзюань считает, что в романе основное внимание уделяется вопросам преступления, совести и нравственного наказания Раскольникова. Также ученый обращает внимание на широкое изображение в романе трагическое положение низов общества и все более острые социальные противоречия русской городской бедноты с властью имущими [6, с. 176].

В то же время авторское изображение психологии героев является нюансированным, наполненным гуманистическим духом, отражающим основные черты критического реализма. По мнению Лю Куна, «преступление» и «наказание» являются базовыми христианскими понятиями, непосредственно связанными с Ветхим Заветом, а в Русской православной философии и культуре народное понимание этой концепции тесно связано с его национальным характером, отражающим своеобразие православного мировоззрения [1, с. 120]. В романах Достоевского дана наиболее яркая и обстоятельная трактовка понятия преступления и наказания в русской религиозной культуре и религиозной мысли, представляющая основной дух Русской православной культуры. На основе анализа текста литературных произведений Достоевского в данной статье показана большая гуманистическая и культурная ценность творчества писателя. Ли Ша [3, 238] пишет, что в романе «Преступление и наказание» Достоевского особое место занимает женский образ. Образ Сонечки Мармеладовой развивается от угнетения – к сопротивлению и к спасению других, что соответствует духовному пути героя романа – от преступления, наказания к спасению.

Трансмутация статуса женского образа также раскрывает авторский взгляд на женщину и реалии российского общества, имеющий более глубокий идеологический смысл и культурную коннотацию. Хуа Цзинчао и Гун Шао, полагают, что страстное увлечение Достоевского идеей страдания проистекает из целого ряда факторов. Прежде всего это определяется современным автору состоянием общества, значимы также собственный опыт автора и вызванные им идеологические изменения, а также давняя традиция размышления русских писателей о страдании. Именно под общим

действием различных факторов авторская интерпретация страдания приобретает значение глубокой и уникальной. Это ощущение двойственности страдания с сильным религиозным оттенком, которое воплощает в себе противоречие как веры, так и сомнения в Боге.

Статья Лю Чжэньчжэнь посвящена трудному и долгому пути Раскольникова от преступления к раскаянию и к духовному возрождению [2, с. 96]. По мнению Сюй Фэнлинь, идея романа «Преступление и наказание» формируется на двух уровнях: правовом и концептуальном. Первый уровень – это преступление и наказание в юридическом смысле. В четвертой главе романа, когда Соня читает Раскольникову главу из Евангелия от Иоанна, еще не состоялось прикосновение православного духа к сознанию Раскольникова и поучение. Не религиозные проповеди Сони, а ее любовь были важным фактором в отказе Раскольникова от своей теории. На втором уровне его исповедь не решила проблему концептуальных признаний. До самого конца сердце Раскольникова не исповедалось и не раскаялось по-настоящему. Вопрос о нравственности и вопрос о самой свободе не имеют окончательного ответа в романе Достоевского. Писатель был не только христианским мыслителем, но и русским философом с современным рациональным умом и чувством свободы.

Таким образом, за 20 лет нового века китайское достоевсковедение добилось определенных успехов в изучении романа «Преступление и наказание», но в его изучении все еще остается потенциальное пространство. Прежде всего, мы должны понять, почему вообще исследователи обращают главное внимание на коннотацию религиозно-богословской мысли автора, и ответить на вопрос, можно ли пытаться и дальше расширять и углублять исследование религиозного содержания? Во-вторых, исходя из общей ситуации научного исследования, необходимо обобщить многочисленные исследования, основанные на тексте. Это означает не только то, что междисциплинарные исследования с привлечением данных политологии, этики, экономики, религиоведения должны быть включены в область достоевсковедения. Нельзя не заметить при этом, что смежные области исследовательской работы не заменяют собой углубленного анализа романного текста писателя, а также биографических материалов: публицистических очерков, рецензий на книги, дневников, писем, воспоминаний современников с их комментариями и другого.

Более того, мы также должны обратить внимание на продолжение научных исследований и сосредоточиться на освещении современного значения Достоевского.

Список литературы

1. *Лю Кун*. О православной культурной коннотации мысли Достоевского «преступление» и «наказание» // Зарубежная литература. 2009. № 03. С. 120–126.
2. *Лю Чжэньчжэнь*. Утрата и возвращение человеческой природы – анализ образа героя Раскольникова в «Преступлении и наказании» // Наслаждение шедевром. 2014. № 27. С. 96–97.
3. *Ли Ша*. Угнетение – сопротивление – спасение: о трансмутации женского статуса в «Преступлении и наказании» // Всемирное Литературное Обозрение. 2011. № 01. С. 238–241.
4. *Сюй Фэнлин*. «Преступление и наказание» и православие – начиная с главы 4 // Русская литература и искусство. 2017. № 02. С. 16–23.
5. *Хуа Цзинчао, Гун Шао*. Мысль о страдании – о сознании страдания в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Литературные круги. 2012. № 04. С. 148–149.
6. *Цзян Лицзюань*. Религиозная коннотация и гуманитарная мысль «Преступления и наказания» // Научный обмен. 2005. № 09. С. 176–178.