

Культура и текст <http://www.ct.uni-altai.ru/>

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«АЛТАЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ»

В. И. Габдуллина

**АВТОРСКИЙ ДИСКУРС
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ**



Учебное пособие

Допущено учебно-методическим объединением по направлениям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050300 Филологическое образование

УДК 82.09

ББК 83.3Р5

Г 121

Габдуллина, В.И.

Авторский дискурс Ф.М. Достоевского: проблемы изучения : учебное пособие / В.И. Габдуллина. – – 137 с.

ISBN 978-5-88210-514-2

Рецензенты:

доктор филол. наук, профессор ТГУ **А.С. Янушкевич**;
доктор филол. наук, профессор АлтГПА **Р.С.-И. Семькина**

В учебном пособии предлагается методическая разработка проблемы авторского дискурса Ф.М. Достоевского. Внимание автора учебного пособия сосредоточено на теоретическом аспекте проблемы с учетом её изучения в контексте и перспективе развития истории и теории литературы. В качестве материала для анализа привлекается роман «Преступление и наказание» как наиболее репрезентативный для решения поставленных в учебном пособии теоретических и методических задач.

Учебное пособие адресовано студентам и магистрантам, преподавателям филологических факультетов вузов, учителям-словесникам.

ISBN 978-5-88210-514-2

© В.И. Габдуллина, 2008
© Алтайская государственная педагогическая академия, 2010





ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава 1	
ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	
Проблема автора в критике XIX века.....	9
Вопрос об авторской позиции Достоевского в критике XIX – нач. XX вв.....	12
Проблема авторской позиции Достоевского в контексте теории автора в литературоведении XX – XXI вв.	17
Вопросы и задания.....	36
Рекомендуемая литература.....	37
Глава 2	
ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ДОСТОЕВСКОГО	
Понятие дискурсии и определение авторского дискурса.....	40
Креативный и референтный уровни авторского дискурса: система мотивов и кодов.....	49
Притчевая стратегия автора.....	55
Автор и читатель: рецептивный уровень авторского дискурса.....	68
Вопросы и задания.....	75
Рекомендуемая литература.....	76

Глава 3

ПРИТЧЕВАЯ СТРАТЕГИЯ АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

«Дело поэта» и «дело художника»: роль замысла в формировании авторской стратегии.....	79
Притчевая стратегия в аспекте динамической поэтики: от замысла к воплощению.....	85
Мотив блудного сына как основа нарратива.....	94
Историософский контекст романа: почвенничество Достоевского	94
Лазарь или блудный сын?.....	101
Архетипический мотив и его трансформации.....	104
Жест героя как высказывание автора.....	116
Притчевый финал.....	118
Вопросы и задания.....	124
Рекомендуемая литература.....	126
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.....	131
Примерные планы для самостоятельной работы.....	133



ВВЕДЕНИЕ

Проблема автора и форм его присутствия в тексте художественного произведения является одной из самых обсуждаемых в критике и литературоведении. В связи с изучением творческого наследия Ф. М. Достоевского эта проблема стоит особенно остро с учетом концепции автора, выдвинутой в известной работе М. М. Бахтина, утверждавшего, что в условиях новой формы полифонического романа Достоевского автор отказывается от своей эстетической привилегии, от принципиального авторского «избытка». Несмотря на постоянное внимание литературоведения к изучению форм и способов воплощения «авторской интенции» в поэтической системе Достоевского, вопрос об авторской позиции в произведениях писателя остается актуальным.

Исследование проблемы автора в художественном мире Достоевского имеет свою историю. Материалы первой главы учебного пособия представляют основные этапы рассмотрения авторской позиции Достоевского, начиная с первых откликов на появившиеся в 1840-х гг. произведения начинающего писателя и полемики вокруг фигуры автора в критике середины XIX – нач. XX вв., до современных интерпретаций проблемы с учётом разработки теории автора в литературоведении XX – нач. XXI вв.

В контексте тенденций современной филологической науки в учебном пособии поставлен вопрос о дискурсивном выражении авторской позиции в художественном мире Достоевского. Во второй главе с опорой на труды отечественных и зарубежных исследователей обосновывается представление о дискурсивности как коммуникативной стратегии текста, посредством которой в художественном произведении получают воплощение личностные, духовные, идеологические и эстетические интенции автора.

Для нарративной структуры произведений Достоевского характерна особая организация авторского дискурса, ориентированная на форму притчевого Слова. Притчевая стратегия авторского дискурса обнаруживает себя в художественном творчестве писателя в создании многомерного, требующего дешифровки текста, содержащего различные смысловые пласты, по образцу и подобию евангельской притчи. Евангельская притча вошла в авторский дискурс Достоевского как на содержательном, так и на формальном уровне. Герои Достоевского, подобно героям евангельских притч, причастны как быту, так и бытию, их поступки имеют как житейский, так и духовный смысл.

Влияние притчевого начала проявилось в организации коммуникативной стратегии авторского дискурса в тексте Достоевского, устанавливающей особые отношения между писателем и читателем: автор оставляет за читателем право выбора, не навязывая ему свою идею, подводя его к ней путем активизации читательского восприятия через систему аллюзий, вскрывающих «подкладку» (выражение Достоевского) – метафизический подтекст – духовный план повествования.

Анализ притчевой стратегии авторского дискурса представлен в учебном пособии на материале «Преступления и наказания» – первого крупного романа Достоевского, принадлежащего к «послекаторному» периоду творчества писателя, воплотившего сложившуюся в сознании художника новую идеологическую и эстетическую позицию, – наверное, самого спорного с точки зрения выявления «мысли автора». При чтении романа возникает эффект непосредственного контакта читателя с художественным миром произведения без посредничества автора. Изучение подготовительных материалов (в этом качестве наряду с записями в Записных тетрадях рассматривается и письмо Достоевского из Висбадена к редактору Каткову с изложением замысла будущего произведения) и окончательного текста романа позволяет представить динамику поисков писателем адекватной замыслу формы художественного воплощения поэтической идеи, в процессе которых писатель опробовал различные повествовательные стратегии. Избрав форму повествования «*от лица автора всевидящего и всезнающего*», Достоевский создал нарратив, в котором авторское субъективное начало оказалось

скрытым за формой бесстрастного объективированного повествования.

Существуют различные способы воздействия писателя на воспринимающее текст читательское сознание. В достоевковедении неоднократно предпринимались попытки описать характер взаимоотношений писателя с читателем. Чаще всего речь шла о скрытых формах авторского присутствия в тексте Достоевского, которые ослабляют коммуникативную связь с читателем. Сложилось представление, что пророческий пафос, характерный для публицистики Достоевского, не проявляется в его романах. Между тем, по свидетельству самого писателя, в художественном творчестве им двигало желание высказать свое Слово о мире и человеке. Делясь замыслом очередного произведения, Достоевский признавался в одном из писем: *«В литературном деле есть для меня одна торжественная сторона, моя цель и надежда (и не в достижении славы и денег, а в достижении выполнения синтеза моей художественной и поэтической идеи, то есть в желании высказаться в чем-нибудь по возможности вполне, прежде чем умру)»* (29/1, 24)¹. Эта авторская установка была сформулирована в его публицистических выступлениях, письмах и «Записных тетрадах», что позволяет судить, насколько важным считал Достоевский наличие у писателя руководящей идеи, с которой он обращается к читателю. Стоит в связи с этим вспомнить известную мысль Достоевского из «Записной тетради 1876–1877 гг.»: *«В поэзии нужна страсть, ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное – ничего не значит»* (24, 308). Мысли Достоевского о литературе и его понимание творческого процесса, безусловно, отразились на характере его собственного творчества, они являются определяющим фактором для формирования его собственного текста и должны быть

¹ Ссылки делаются на издание: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.; СПб.: Наука, 1972 – 1990. В скобках указываются том и страницы. Текст дается курсивом, выделенное Достоевским – подчеркивается, полужирный курсив принадлежит автору учебного пособия.

учитываемы при его интерпретации. Необходимость исследования авторского дискурса Достоевского связана с его пониманием миссии поэта в обществе и с тем, какое значение придавал сам Достоевский выявлению позиции автора, «*выяснению личности*» (26, 200) при оценке творчества А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого.

Представляется, что приблизиться к пониманию принципиальных установок Достоевского по отношению к читателю возможно, уяснив генеральную линию авторской стратегии, ориентированной на образец притчевого нарратива, который предусматривает особые формы взаимоотношений между автором высказывания и воспринимающим сознанием. Здесь нет непосредственного «учительства», но нет и «манипулирования» чужим сознанием. Притчевая стратегия авторского дискурса у Достоевского проявляется в создании метафизического подтекста, а также в особом образе организованной коммуникативной модели сотрудничества автора с читателем как сопричастным духовной сфере жизни. Авторский дискурс явлен в тексте не собственно в слове автора, а опосредовано – через систему аллюзий, сквозных мотивов и кодов, адресованных читателю-единомышленнику и вдумчивому критику.

Логика изложения материала третьей главы, посвященной анализу романа «Преступление и наказание», подводит к осмыслению функциональной значимости мотивов и кодов, прочтение и дешифровка которых позволяет эксплицировать отсутствующих в непосредственном выражении авторский дискурс.

Предлагаемая в конце каждой главы система вопросов и заданий ориентирует студентов на самостоятельное изучение критических и литературоведческих источников, черновики и текста романа «Преступление и наказание» с использованием предложенных в учебном пособии методологических подходов и установок.

В последней главе намечена перспектива исследования проблемы автора на материале романов «великого пятикнижия» Ф. М. Достоевского, последовавших за «Преступлением и наказанием»



Глава 1

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Проблема автора в критике XIX века

В критике, литературоведении и философии предлагались различные подходы к изучению проблемы автора и соответствующие им дефиниции: «мысль автора» (В. Белинский), «миросозерцание автора» (Н. Добролюбов), «авторское слово», «голос автора», «первичный автор» (М. Бахтин), «образ автора» (В. Виноградов), «принцип автора» (Ю. Лотман), «автор как носитель концепции», «концепированный автор» (Б. Корман), «позиция автора» (Б. Успенский), «смерть автора» (Р. Барт), «функция-автор» (М. Фуко), «абстрактный автор», «конкретный автор» (В. Шмид), «имплицитный автор» (В. Тюпа)². Появился даже термин «авторология»³ как определение специального раздела филологической науки, занимающейся исследованием проблемы автора.

Как писал В. В. Виноградов, «о субъекте литературного произведения говорили многие, почти все, кто старался глубже понять формы словесного искусства – Белинский, Шевырев, И. Киреевский, Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Ап. Григорьев, К. Леонтьев и др., каждый в меру своей оригинальности проявлял особенный и при том острый философский, эстетический интерес к этому вопросу»⁴.

² В скобках обозначены авторы, в работах которых впервые появились или теоретически обоснованы указанные дефиниции.

³ Карпов И. П. Авторология русской литературы (И. А. Бунин, Л. Н. Андреев, А. М. Ремизов): Монография. Йошкар-Ола, 2003; Карпов И. П. Словарь авторологических терминов. Йошкар-Ола, 2004.

⁴ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С.

С точки зрения В. Г. Белинского, все произведения поэта, как бы они ни были разнообразны и по содержанию, и по форме, обладают общей для них физиономией, запечатлены общими, только им свойственными отличительными чертами. Как отмечено исследователями, «в целом Белинский, будучи поглощен проблемой социальной позиции художника, на практике все же больше интересовался материалом и проблематикой произведения, чем вопросами его художественной целостности; его интересовало прежде всего эмоционально-волевое начало в произведении – “страсть поэта” и ее социальная ценность, идея, которая движет поэтом, и ее истинность»⁵. Особое место проблеме единства авторской мысли в художественном произведении Белинский уделил в статье, посвященной роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», который, по мысли критика, представляет собой художественное единство именно благодаря тому, что автор воплотился в нем «всею полнотою и целостью своего нравственного бытия». Белинский указывает на «единство мысли, которая выразилась в романе и от которой произошла эта гармоническая ответственность частей с целым, это строго соразмерное распределение ролей для всех лиц, наконец, эта окончанность, полнота и *замкнутость* целого» (Выделено автором. – В. Г.)⁶. В статьях Белинского, посвященных творчеству Пушкина, Лермонтова, Гоголя, главное внимание уделяется проблеме «авторского идеала», воплощением которого в литературном произведении становится поэтическая концепция.

В выступлениях литературных критиков второй половины XIX в. установилось понимание автора как эмпирической личности, собственно писателя, с его биографией, взглядами, «миросозерцанием». В критических статьях наблюдается колебание тенденций в позициях критиков, которые условно можно обозначить: от «нет дела до автора» – до «есть дело до автора».

84.

⁵ Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. С. 17-18.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 200

При этом обе эти тенденции могут сосуществовать в выступлениях одного и того же критика, посвященных произведениям разных писателей или написанных в разные периоды деятельности. Так, например, Н. А. Добролюбов, приступая к разбору романа И. С. Тургенева «Накануне», заявляет: «Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им»⁷, а год спустя в своей последней статье, посвященной творчеству Ф. М. Достоевского, обосновывает необходимость учитывать личность и взгляды художника, который «сливает и перерабатывает в общности своего мирозерцания разнообразные и противоречивые стороны живой действительности»⁸. В духе принципов «реальной критики» Добролюбов рассуждает о необходимости общей руководящей идеи, «общности мирозерцания», которые должны обнаруживаться во всех творениях автора: «Человек, конечно, все-таки виден, <...> Одно лишь остается неизменным, при спешной ли работе, при многотрудной ли проверке каждой страницы, – это общий характер убеждений человека, его воззрений на жизнь, его симпатий и антипатий»⁹.

Противоположную позицию занимает Д. И. Писарев, полностью исключая позицию автора и его интенцию из поля своего внимания, заявляя: «...мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора <...> Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в его романе <...>; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараюсь понять, каким образом они вытекают одно из другого, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно»¹⁰. Такой подход сводит к минимуму функцию автора, призванного только воспроизводить факты

⁷ Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Литературная критика: В 2 т. Т. 2. Л., 1984. С. 180.

⁸ Добролюбов Н. А. Забытые люди // Там же. С. 428.

⁹ Там же. С. 436.

¹⁰ Писарев Д. И. Борьба за жизнь // Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 162.

действительности, оценку которым может давать читатель и критик, исходя из своих взглядов и представлений.

С позиций теории органической критики рассматривает проблему автора Ап. Григорьев, который указывает, «что деятельность всякого истинного художника складывается из двух элементов – субъективного, или стремления к идеалу, и объективного, или способности воспроизводить явления внешнего мира в типических образах, – элементов которые только вместе соединенные образуют *творчество...*»¹¹. «Только тот истинный художник в наше время, – считает критик, – кто, установивши *возможное* равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала...» (Курсив автора. – В.Г.)¹². Таким образом, рассматривая творчество как органический плод действительности, критик признает огромную роль художника, в процессе творчества воплощающего свои представления о мире.

Полемика в русской критике вокруг проблемы автора носила как общий теоретико-гносеологический характер, так и касалась оценки идеолого-эстетических позиций писателей и форм их воплощения в творчестве. Среди писателей XIX в., пожалуй, самым спорным в этом отношении было творчество Ф. М. Достоевского.



Вопрос об авторской позиции Достоевского в критике XIX – нач. XX вв.

С проблемой интерпретации авторского высказывания Достоевского столкнулась современная писателю литературная критика, отметившая уже в первых его произведениях, «неясность идеи рассказа, вследствие которой каждый понимал и имел право понимать его по-своему»¹³, что выделяло художественные опыты молодого писателя на фоне идеологически

¹¹ Григорьев Ап. Русская изящная литература в 1952 году // Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 54-55.

¹² Там же. С. 56.

определенной литературы, принадлежащей к направлению «натуральной школы». В. Г. Белинский указывает на «разночтения» первых произведений писателя, связывая их с особенным характером «индивидуальности и личности таланта г. Достоевского»¹⁴. Пытаясь в своих разборах понять и объяснить «мысль автора», Белинский вплотную подходит к проблеме разграничения голоса автора и голоса героя, на что в свое время обратил внимание М. М. Бахтин, сославшийся на Белинского, первым отметившего стилистическую однородность речи автора и героя в «Двойнике»: «Автор рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и его понятиями»¹⁵. На эту же стилистическую особенность, проявившуюся в романе «Униженные и оскорбленные», позднее указывает Н. А. Добролюбов: «Во всем романе действующие лица говорят, как автор; они употребляют его любимые слова, его обороты; у них такой же склад фразы <...> во всем виден сам сочинитель, а не лицо, которое говорило бы от себя»¹⁶.

В статье «Забитые люди» Добролюбов много внимания уделил проблеме форм воплощения авторской позиции в произведениях Достоевского, созданных до 1861 г. Оценивая повествовательную форму романа «Униженные и оскорбленные», критик отмечает условность фигуры рассказчика: «...перед нами просто автор, неловко взявший известную форму рассказа, не подумав о том, какие она не него налагает обязанности. <...> и сам рассказчик, который по сущности дела должен бы быть действующим лицом, является нам чем-то вроде наперсника старинных трагедий»¹⁷. По мнению критика, писатель «изобразил некоторые свои литературные отношения в записках Ивана Петровича». «...Я не считаю нескромным сказать это, потому что сам автор явно не хотел скрываться», – заявляет Добролюбов¹⁸.

¹³ Майков В. Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С. 87.

¹⁴ Белинский В. Г. Петербургский сборник // Достоевский в русской критике. С. 13.

¹⁵ Там же. С. 29.

¹⁶ Добролюбов Н. А. Забитые люди. С. 431.

¹⁷ Там же. С. 426.

¹⁸ Там же. С. 435.

В отличие от Н. Добролюбова, представляющего позицию журнала «Современник», критик «Русского слова» Д. Писарев исключил из поля своего внимания фигуру автора и его позицию, заявляя в начале своей статьи: «Приступая к разбору нового романа Достоевского, я заранее объявляю читателям, что мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора, которые, быть может, идут в разрез с моими собственными убеждениями, ни до общего направления его деятельности, которому я, быть может, несколько не сочувствую, ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении и которые могут казаться мне совершенно несостоятельными. Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии и к какому оттенку принадлежит Достоевский, каким идеям или интересам он желает служить своим пером...»¹⁹. Поэтому критик не предпринимает попыток обнаружить формальные признаки присутствия в тексте романа.

Последователь Н. А. Добролюбова критик М. А. Антонович углубляет мысли своего учителя в рецензии на роман «Братья Карамазовы», заявляя, что старец Зосима – «псевдоним Достоевского»²⁰, а роман Достоевского – это «трактат в лицах», так как «для автора самое главное мысль, тенденция, а роман второстепенная вещь, оболочка, *l'acon de parler*»²¹.

Еще более тенденциозные высказывания о Достоевском принадлежат Н. К. Михайловскому, который провел параллель между Ф. М. Достоевским и его героем – Фомой Опискиным, утверждая, что «беспричинная жестокость», характерная для этого героя повести «Село Степанчиково и его обитатели», присуща писателю Достоевскому как автору, получающему удовольствие от изображения мучений своих героев и страданий читателей, наблюдающих эти мучения»²².

¹⁹ Писарев Д. И. Борьба за жизнь С. 162.

²⁰ Антонович М. А. Мистико-аскетический талант // Достоевский в русской критике. С. 259.

· Манера выражаться (*франц.*).

²¹ Антонович М. А. Указ соч. С. 257.

²² Михайловский Н. К. Жестокий талант // Достоевский в русской критике. С. 331.

Философская критика конца XIX – нач. XX вв., сосредоточившая свое внимание на идеологическом значении творчества Достоевского и его пророческих откровениях о Христе, о вере и о богоносности русского народа, не задавалась проблемой форм воплощения авторского сознания, сходясь в мысли о том, что «все герои Достоевского – он сам, одна из сторон его бесконечно богатого и бесконечно сложного духа, и он всегда влагает в уста своих героев свои собственные гениальные мысли»²³. В результате, как замечает Д. Мережковский, сложилось представление о «двуликости» Достоевского («...у него два лица – Велико-го Инквизитора, предтечи Антихриста, и старца Зосимы – предтечи Христа»²⁴), абсолютизирующее «раздвоенность» сознания, ставшую предметом художественного анализа Достоевского, как психологический феномен, характеризующий личность самого писателя. Это утверждение зачастую приходит в столкновение с восприятием Достоевского как *пророка*, что само по себе предполагает признание приобщенности писателя к высшей, единственной истине.

Особенно наглядно это противоречие проявляется в мысли А. В. Луначарского: «Достоевский был художником-лириком, который в особенности пишет о себе, для себя и от себя. Все его повести и романы – одна огненная река его собственных

²³ Бердяев Н. А. Откровения о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. С. 224. Отметим, что подобное понимание взаимоотношений автора и героев в мире Достоевского характерно и для более поздних литературоведческих исследований. Например, в работе К. В. Мочульского сказано, что Достоевский «во всех своих произведениях решал загадку своей личности, <...> творчество его раскрывается перед нами как одна огромная исповедь, как целостное откровение его универсального духа» (Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 220.

²⁴ Мережковский Д. С. Пророк русской революции // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. С. 87.

переживаний. Это сплошь признание сокровенного своей души. Это *первый* и основной момент в его творчестве. *Второй* – постоянное стремление *заразить*, убедить, потрясти читателя и исповедать перед ним свою веру» (курсив автора)²⁵. При этом критик также говорит о раздвоенности писателя, который воплотил себя как в Иване, так и Алеше Карамазовых: «И чем же заслоняется Достоевский от собственной своей критики, вложенной в уста Ивана? – Христом, которого выдвигает Алеша»²⁶.

С позиций современной науки, очевиден неверный методологический ход, который характерен как для литературной критики XIX столетия, так и для эстетико-философских исследований рубежа XIX – XX вв., проявляющийся в желании поставить знак равенства между Достоевским и его героями. С этой точки зрения, более взвешенной представляется позиция автора психоаналитического исследования, посвященного Достоевскому, И. Д. Ермакова, который, говоря о насыщенности произведений автобиографическими данными и даже называя, например, героя «Игрока» – «alter ego Ф. М.», настаивает на мысли: «Героя “Игрока”, как и персонажей других произведений Достоевского, не следует отождествлять с автором»²⁷.



**Проблема авторской позиции Достоевского
в контексте теории автора
в литературоведении XX – XXI вв.**

²⁵ Луначарский А. В. Достоевский как художник и мыслитель // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. С. 235.

²⁶ Там же. С. 241.

²⁷ Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. С. 506. Психоаналитический подход к тексту Достоевского осуществляется также и современными исследователями (См.: Покуровская А. Страсти по Достоевскому: Механизм желаний сочинителя. М., 2004).

В литературной науке XX века проблема автора в произведениях Достоевского рассматривается в контексте общего интереса к вопросам авторства и разработки теории автора как субъекта творческой активности.

Одним из первых обратился к разработке теории автора с позиций лингвистики В. В. Виноградов, в работах которого автор понимается как конкретное «художественно-языковое сознание», обладающее определенной индивидуальной формой, – индивидуальное преломление, специфическая организация, конструкция социально-языковых форм определенной исторической действительности. Для Виноградова, категорией, в которой скрещиваются семантические, эмоциональные, культурно-идеологические интенции художественного произведения стало введенное им понятие “образ автора”. По Виноградову, «образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»²⁸.

Вступив в полемику с представителями формального направления в литературоведении, выносящих за рамки литературоведения изучение биографии писателя на том основании, что биография есть «задача историка, а не литературоведа», В. В. Виноградов утверждает: «Автор как представитель своей эпохи, своего общества, своей социальной среды, включенной в движение социально-политической и культурной жизни народа (а нередко и шире: народов, человечества), является не только звеном, но и движущей силой, действенным фактором в истории творчества культурных ценностей, важных для его нации и даже для всего мира. Вместе с тем историк искусства (в том числе и литературного) важна и история внутренней личной жизни авто-

²⁸ [Виноградов В. В.](#) Проблема автора в художественной литературе // Виноградов. В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 118

ра <...> Следовательно, и в художественном произведении могут и даже должны отражаться следы исторического своеобразия жизни автора, своеобразия его биографии, стиль его поведения, его миропонимание»²⁹.

По Виноградову, внутри произведения у автора нет своего индивидуального стиля, языка, так как в произведении нет его противостояния «другим», иным точкам зрения в системе этого произведения; все «другие» – это и он, это маски того же многоликого автора; рассказчик – «речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе – это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе»³⁰. Одновременно В. В. Виноградов сосредоточил свое внимание на том, что вся эта разноречивость образует внутреннее единство, которое он объясняет как коренящееся в одном сознании; все эти «субъектные формы» выступают как «маски» автора-актера, по сути развертывающего таким образом возможности своей личности.

Работы В. В. Виноградова, посвященные исследованию словесно-речевого уровня, семантики слова, «символики художественной речи», синтаксиса, ритма, принципов организации стилистических пластов, субъектных планов речи, имели большое значение в развитии теории автора. По Виноградову, «проблема индивидуального стиля неотделима от анализа и структурного воссоздания творческой личности автора»³¹. Исследователь внес значительный вклад в разработку методологии определения индивидуального авторства по данным языка и стиля. Работы В. В. Виноградова по атрибуции произведений Достоевского³² сыграли свою роль в формировании корпуса произведений писателя при создании полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского.

²⁹ Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 35.

³⁰ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 118.

³¹ Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. С. 45.

³² См. главы, посвященные Достоевскому в монографии: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. С. 487-611.

Вопрос о форме взаимоотношений автора и созданного им художественного мира стоит в центре исследований М. М. Бахтина по эстетике словесного творчества. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (написанной, по атрибуции комментаторов, между 1924 – 1929 гг., и опубликованной в 1977 г.) М. Бахтин рассматривает автора, как носителя «напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его»³³. Вступая в полемику с В. В. Виноградовым, М. М. Бахтин обосновал неправомерность использования понятия *образ автора*: «Подлинный автор не может стать образом, ибо он создатель всякого образа, всего образного в произведении. Поэтому так называемый образ автора может быть только одним из образов данного произведения (правда, образом особого рода)»³⁴. По мысли исследователя, «автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом *избытке* видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения»³⁵.

В теоретическом исследовании «Автор и герой в эстетической деятельности» намечена позиция, с которой М. Бахтин подходит к рассмотрению проблемы автора в произведениях Достоевского. По мысли исследователя, в прозе Достоевского обнаруживает себя так называемый «кризис авторства», который проявляется в том, что «расшатывается и представляется несущественной самая позиция вневнезаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее», «начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм»³⁶.

Этот тезис получил разработку в монографии «Проблемы творчества Достоевского» (1929 г.)³⁷, оформившись в утвержде-

³³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 14.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 176.

³⁷ В 1963 г. это исследование было переработано, исправлено, значительно дополнено и опубликовано под названием «Проблемы

ние, что герой сопротивляется завершающей авторской активности, и автор отказывается от своей эстетической привилегии, от принципиального авторского «избытка» в условиях новой формы полифонического романа, созданной Достоевским. И хотя М. Бахтин оговаривает: «Было бы нелепо думать, что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и в высшей степени активно в нем. Но функция этого сознания и формы его активности другие, чем в монологическом романе: авторское сознание не превращает другие чужие сознания (то есть сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений. <...> Оно отражает и воссоздает не мир объектов, а именно эти чужие сознания с их мирами, воссоздает в их подлинной *незавершенности* (ведь именно в ней их сущность)» (Курсив автора. – В. Г.)³⁸, – вся логика его исследования поэтики романа Достоевского подчинена идее равноправия сознаний автора и героя, находящихся в диалогических отношениях друг к другу. По мысли исследователя, в полифоническом романе невозможно воплощение авторской идеи как таковой, так как «идеи самого Достоевского, высказанные им в монологической форме вне художественного контекста его творчества (в статьях, письмах, устных беседах), являются только прототипами некоторых образов идей в его романах»³⁹.

Как резюмирует сущность концепции исследователя В. А. Свительский, «по М. Бахтину, Достоевский новаторски подошел к раскрытию сознаний своих героев, дав принципиально новый образец объективности художника, не довлеющего над сознаниями героев и их судьбами, не берущего их слова и мысли в оправу собственных оценок, избегающего показывать духовный мир персонажа в предуказанной завершенности <...>, вся активность

поэтики Достоевского». Впоследствии именно этот вариант работы неоднократно переиздавался, на него будут делаться ссылки в настоящей работе.

³⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С.

³⁹ Там же. С. 155.

писателя идет прежде всего на то, чтобы устранить из произведения всяческое присутствие авторской позиции, ее возможные выходы в слове, повествовании, композиции. А голос автора допустим лишь на равных правах с голосами героев»⁴⁰.

Главным объектом полемики, развернувшейся вокруг концепции полифонического романа М. М. Бахтина, стала мысль о равноправии сознаний автора и героя. По мнению Б. О. Кормана, «в основе парадоксального вывода, к которому пришел М. М. Бахтин, лежало, <...> смешение автора как носителя концепции, выражением которой является все произведение, с одной из форм авторского сознания – повествователем, рассказчиком, рассказчиком-героем, хроникером и т. п. Она, действительно, равноправна с героями; ее идеологическая и речевая зона – лишь одна из многих. И она отнюдь не господствует над героями, а сама, наряду с ними, является, объектом воспроизведения и предметом анализа»⁴¹.

В теории Б. О. Кормана проблема автора понята как проблема сознания автора в литературном произведении; здесь все внимание сосредоточено на изучении форм выражения авторского сознания как субъекта творческой активности. Изучение текста с точки зрения субъектной организации открывает сложное строение внутреннего мира произведения как взаимодействия сознаний, позиций, точек зрения, мировоззрений, находящихся в диалогических взаимоотношениях. Все эти сознания подчинены воле автора, который сталкивает их, заставляет их оценивать друг друга, вступать в диалогические отношения, которые представляют в конечном счете позицию и концепцию автора – его понимание и оценку созданного им мира человеческих отношений.

Рассматривая проблему автора в художественной прозе Достоевского, Б. О. Корман различает «автора биографического» и «автора – носителя концепции»: «Под автором мы понима-

⁴⁰ Свительский В. А. Метод Достоевского и проблема авторской активности // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1969. С.14-19.

⁴¹ Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 100-101.

ем носителя концепции, выражением которой является всё произведение или совокупность произведений писателя. Автор, трактуемый подобным образом, отграничивается и от реального писателя, и от таких проявлений автора как повествователь, личный повествователь, рассказчик, рассказчик-герой и пр. Являясь высшей смысловой инстанцией, автор непосредственно не входит в произведение: он всегда опосредован субъектными и сюжетно-композиционными формами»⁴². В «Экспериментальном словаре литературоведческих терминов» Б. О. Корман вводит понятия «автор – субъект (носитель) сознания» и «автор художественный (концепированный) – «инобытием такого автора, его опосредованием является весь художественный феномен, всё литературное произведение»⁴³. При этом исследователь ставит знак равенства между дефинициями: 1) «автор – субъект (носитель) сознания», 2) «автор – носитель концепции», 3) «автор художественный (концепированный)», хотя, представляется, что «автор – носитель концепции» – понятие более емкое, это та ступень, которая отделяет «автора биографического»⁴⁴ от «автора художественного (концепированного)». Мы будем исходить из следующего понимания этого термина: «Автор – носитель концепции» – это создатель замысла «автор художественный (концепированный)» – это творец текста, он находится не внутри текста, а над ним, он – создатель как отдельных произведений, так и художественной системы в целом, воплощающей его творческую интенцию.

Полемика вокруг главной идеи полифонического романа – равноправия голосов автора и героя, выдвинутой М. Бахтиным,

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 317.

⁴⁴ Автор биографический (частная личность), берясь за перо, превращается в писателя (личность творческую). А. С. Пушкин так описывает состояние поэта вне сферы творчества: «...В заботы суетного света / Он малодушно погружен; / Молчит его святая лира; / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он» (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1981. С. 104). Конечно, это одна и та же личность, проявляющая себя в разных сферах – бытовой и творческой, границы между которыми очень зыбкие, но они всё же существуют.

продолжается в современном литературоведении. Именно в этом пункте опровергает теорию «полифонического романа» Бахтина В. Е. Ветловская, утверждающая, что «внимательный анализ не подтверждает “полифонической” концепции Бахтина»: «Какую бы свободу он [Достоевский] ни представлял герою, эта свобода всегда относительна. И какими бы глубокими идеями он его ни наделял, эти идеи всегда остаются только частью еще более глубокой и всеобъемлющей системы воззрений, принадлежащих именно автору. Эта система не вмещается в тесные рамки “полифонической” концепции Бахтина, низводящего Достоевского до уровня его персонажей»⁴⁵.

Обсуждению проблем форм воплощения авторского субъективного начала в произведениях Достоевского уделено большое место в серии сборников по проблеме автора, выходящих в 1970-х гг. в Удмурдском госуниверситете (г. Ижевск) при непосредственном участии Б. О. Кормана, и в ряде сборников по этой же проблематике из серии «Кормановские чтения», регулярно выходящих с начала 1990-х гг.⁴⁶ Значителен вклад в разработку проблемы выражения авторской позиции в произведениях Достоевского В. А. Свительского⁴⁷, Р. Г.

⁴⁵ Ветловская В. Е. Теория «полифонического романа» М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского // Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007. С. 409-410.

⁴⁶ См. например сборники: Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. Ижевск, 1974; Проблемы автора в русской литературе 19-20 вв. Ижевск, 1978; Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов региональной межвузовской научной конференции, посвященной памяти профессора Бориса Осиповича Кормана. Ижевск, 1990; Кормановские чтения: Матер. межвузовской науч. конф. Ижевск, 1993. Вып. 1. и др.

⁴⁷ См.: Свительский В. А. Метод Достоевского и проблема авторской активности // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1969. С. 14-19; Свительский В. А. Композиция как одно из средств выражения авторской оценки в произведениях Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 11-18; Свительский, В. А. Проблема единства художественного мира и авторское начало в романах Достоевского // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск : 1974. Вып.1. С. 177-192. Свительский В. А. Авторская

Назирова⁴⁸, Н. В. Живолуповой⁴⁹. Критика концепции Бахтина в работах В. А. Свительского базируется на представлении ученого, что «полифонизм – это по преимуществу внутрискруктурная закономерность романов Достоевского», в то время как Бахтин «слишком безоговорочно перенес ее на всю эстетическую систему Достоевского, на “большую систему” его видения и мышления»⁵⁰. Точка зрения исследователя сформулирована следующим образом: «Принимая конструктивное ядро концепции полифонизма, тем не менее необходимо подчеркнуть: художественный мир Достоевского един и ценностно – эстетически и этически – ориентирован, что обеспечено формально-структурной основой произведения. Но художник-творец прямо свою позицию и волю не выражает, а осуществляет все это “косвенно”, опосредовано»⁵¹. Среди «формально-структурных» элементов, обеспечивающих единство художественного мира Достоевского, исследователь выделяет сюжетно-композиционную организацию, единство повествовательного тона, сквозное психологическое напряжение, авторскую идею-пафос и др.

оценка // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник Челябинск, 1997. С. 67-68;

⁴⁸ В статьях Р. Г. Назирова рассматриваются функции художественной детали как средства выражения авторской позиции. См: Назиров Р.Г. О выражении авторской позиции в романах Достоевского // Проблемы типологии реализма. Свердловск: СГУ, 1976; Назиров, Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет : сб. ст. Уфа : Наука, 2005. С. 134-149.

⁴⁹ В диссертационном исследовании Н. В. Живолуповой проблема авторской позиции соотносится с проблемой повествовательной формы. См.: Живолупова Н. В. Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60-70-х годов : дисс. ... канд. филол. наук. М., 1982.

⁵⁰ Свительский В. А. Единство художественного целого // Достоевский. Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. С. 82.

⁵¹ Там же.

Итоги изучения проблемы автора в связи с исследованием творчества Ф. М. Достоевского в литературоведении XX в. подведены в статьях В. А. Свительского («Автор», «Автор и герой», «Авторская оценка», «Единство художественного целого») и Н. В. Живолуповой («Авторский статус») в Словаре-справочнике «Достоевский. Эстетика и поэтика»⁵², обобщивших и систематизировавших накопленную на этом этапе отечественным и зарубежным литературоведением научную информацию.



В последние десятилетия XX – начале XXI века в литературоведении интерес к проблеме автора в творчестве Достоевского усилился в связи с новыми подходами к понятию авторства, инициированными работами французских постструктуралистов, объявивших о «смерти автора»⁵³. С точки зрения Р. Барта, «Присвоить тексту автора – это значит, как бы застопорить текст, наделить его окончательным значением, замкнуть письмо»⁵⁴. По Барту, где начинается письмо, там наступает «смерть автора», так как «письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»⁵⁵.

С точки зрения ученого, «текст соткан из цитат,

⁵² Достоевский. Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. С. 61-69, 81-83.

⁵³ Большинство работ Р. Барта, М. Фуко, также как и труды немецкого ученого В. Шмида, создавались авторами в 1960–1970-х гг., но стали доступными для российских читателей только в 1990-х гг., послужив толчком к современной разработке проблемы автора в трудах отечественных исследователей.

⁵⁴ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.389.

⁵⁵ Там же. С. 384.

отсылающих к тысячам культурных источников», поэтому писатель «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел *выразить себя*, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности». Поэтому на смену Автору, по мнению Р. Барта, пришел Скриптер, который «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности»⁵⁶. Таким образом, текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель, считает Барт, провозглашая победу Читателя над Автором. «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст»⁵⁷.

С опорой на теорию Р. Барта выступает славист Р. Бэлнеп, с позиций структурализма проанализировавший роман «Братья Карамазовы». Исследователь исключил фигуру автора из поля своего внимания, отказавшись от рассмотрения вопроса «Что говорит Достоевский?» в пользу решения вопроса «Как он это делает?». Исходной посылкой Бэлнепа стала мысль: «Хорошо выполненное описание того, как хороший роман сделан, по большей части не только облегчает понимание, но является и

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же.

прямым изложением того, что говорит в нем автор»⁵⁸. Вместе с тем, вводя понятие «неопределенный повествователь» и рассматривая систему повествователей (первого, второго, третьего и четвертого порядков), Бэлнеп отдает себе отчет в том, что «за повествователем стоит Достоевский в положении самодостаточного творца, который распоряжается событиями и персонажам по своему усмотрению»⁵⁹.

Несколько по-иному решает вопрос о роли автора в художественном тексте М. Фуко, указывающий на особый «культурный статус» художественного дискурса и тот факт, что создатель художественного текста и художественного мира называется высоким словом «творец»⁶⁰. Как отмечает М. Фуко, современная литературная критика определяет следующие характеристики «функции-автора»:

1) «...автор – это то, что позволяет объяснить присутствие в произведении определенных событий, так и различные их трансформации, деформации и модификации (и это – через биографию автора, установление его индивидуальной перспективы, анализ его социальной принадлежности или классовой позиции, раскрытие его фундаментального проекта)».

2) «...автор – это принцип некоторого единства письма, поскольку все различия должны быть редуцированы по крайней мере с помощью принципов эволюции, созревания или влияния».

3. «Автор – это еще и то, что позволяет преодолеть противоречия, которые могут обнаружиться в серии текстов: должна же там быть – на определенном уровне его мысли или его желания, его сознания или его бессознательного – некая точка, исходя из которой противоречия разрешаются благодаря тому, что несовместимые элементы наконец-то связываются друг с другом или организуются вокруг одного фундаментального или значительного противоречия».

4) «Автор, наконец, – это некоторый очаг выражения, который равным образом обнаруживает себя в различных, более

⁵⁸ Бэлнеп Р. Л. Структура «Братьев Карамазовых». СПб., 1997. С. 28.

⁵⁹ Там же. С. 94.

⁶⁰ Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М., 1996. С. 21.

или менее завершенных формах: в произведениях, в черновиках, в письмах, во фрагментах и т.д.»⁶¹.

Предлагая дефиницию «функция-автор» для определения «дискурса, несущего функцию “автор”», М. Фуко признает, что «понятие автора конституирует важный момент индивидуализации в истории идей, знаний, литератур, равно как и в истории философии и наук», и приходит к выводу о необходимости вернуться к исследованию биографического и психологического контекста, «предпринимая внутренний и архитектурный анализ произведения»: «Я хорошо знаю, что, предпринимая внутренний и архитектурный анализ произведения (безразлично, идет ли речь о литературном тексте, о философской системе или о научном труде), вынося за скобки биографические или психологические отнесения, уже поставили под вопрос абсолютный характер и основополагающую роль субъекта. Но, быть может, следовало бы вернуться к этому подвешиванию, – вовсе не для того, чтобы восстановить тему изначального субъекта, но для того, чтобы ухватить точки прикрепления, способы функционирования и всевозможные зависимости субъекта. Речь идет о том, чтобы обернуть традиционную проблему»⁶². По мысли М. Фуко, нужно в корне изменить сам подход к исследованию субъективности текста, исходя из мысли, что нет разницы «кто говорит»: «Не задавать больше вопроса о том, как свобода субъекта может внедряться в толщу вещей и придавать ей смысл, как она, эта свобода, может одушевлять изнутри правила языка и проявлять, таким образом, те намерения, которые ей присущи. Но, скорее, спрашивать: как, в соответствии с какими условиями и в каких формах нечто такое, как субъект, может появляться в порядке дискурсов? Какое место он, этот субъект, может занимать в каждом типе дискурса, какие функции, и подчиняясь каким правилам, может он отправлять? Короче говоря, речь идет о том, чтобы отнять у субъекта (или у его заместителя) роль некоего изначального основания и проанализировать его как переменную и сложную функцию дискурса»⁶³.

В духе понимания автора, предложенного М. Фуко, рассматривает проблему авторского присутствия в

⁶¹ Там же. С. 30-31.

⁶² Там же. С. 39-40.

⁶³ Там же. С. 40.

произведениях Достоевского японский ученый Т. Киносита, который в одной из своих статей рассуждает: «По-моему, “внутри” полифонического сознания автора не исключено монологическое сознание персонажей, повествователей, хроникёров и др., потому что их образы неизбежно фиксируются во времени и пространстве и типологизируются. Только Достоевский, как первичный автор, ... умеет избежать фиксирования своего образа в пространстве и времени и живет в вечный нынешний момент, преображая себя в бесконечную функцию»⁶⁴.

Необходимость теоретического решения проблемы автора на современном этапе развития литературоведения, а также разработки продуктивных подходов, учитывающих существование проблемы автора для решения конкретных литературоведческих задач, вызвала появление отдельных исследований и сборников статей, посвященных этой проблеме в последнее десятилетие XX – начале XXI в.⁶⁵. С точки зрения современного литературоведения, художественное произведение понимается как «форма превращения всеобщего бытия мира и человека в поле порождения культурно-исторических и индивидуальных смыслов»⁶⁶. При этом функции автора рассматриваются как структурообразующее начало: «Автор – это субъект исторической логики, его позиция – это прежде всего позиция структурного порядка, представляющая собой универсальный синтез некоторой парадигмы бытия: его единства – первообраза – и некоторого динамического начала (демиургоса)»⁶⁷. Как замечает О. Г. Ревзина, «...

⁶⁴ Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Достоевского. Сб. ст. СПб., 2005. С. 80.

⁶⁵ Назовем следующие: Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1990; Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993; Автор и текст. Сб. статей. Петербургский сборник. Вып. 2. СПб., 1996; Парадоксы русской литературы. Сб. статей. Петербургский сборник. Вып. 3. СПб., 2001; Есаулов И. А. Место автора в художественном произведении // Дискурсивность и художественность. М., 2005. С. 267-275.

⁶⁶ Гаврилова Ю. Ю., Гиршман М. М.. Миф – автор – художественная целостность. Аспекты взаимосвязи // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 63.

⁶⁷ Там же. С. 61.

“сверхпрагматика” художественного дискурса, возможно, состоит в подтверждении идентификации человека как творца, который – искушаемый дьяволом или благословляемый Богом, мог бы помыслить о себе, как Мандельштам: “И я когда-нибудь прекрасное создам...”⁶⁸.

В ряде современных исследований проблема автора решается с позиций нарратологии, рассматривающей автора как одну из дискурсивных практик (наряду с другими нарраторами, репрезентируемыми текстом), обладающей функцией ментатива⁶⁹. С точки зрения В. М. Марковича и Вольфа Шмида – редакторов сборников «Автор и текст» (1996 г.) и «Парадоксы русской литературы» (2001 г.), «изучение текста с учетом проблемы автора позволяет приблизиться к самому важному в структуре и смысле изучаемого»⁷⁰.

Среди современных исследований, посвященных проблеме автора, выделяются два различных подхода:

- сторонники первого рассматривают фигуру автора как центр, «вокруг которого смысл может кристаллизоваться»⁷¹;

- для других «искусство возникает в тот момент, когда создаваемая эстетической формой субъективность, воплотившись в форме и тем самым освободившись от создателя, осуществляется независимо от конкретного контекста, в котором произведение возникло», и, следовательно, «конститутивной чертой “имплицитного” автора литературного произведения является то, что “его” нет...»⁷².

⁶⁸ Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и семиотика. Вып. 8. 2005. С. 77.

⁶⁹ По определению В. И. Тюпы: «Ментатив – это <...> проектирование потенциального ментального события в сознании адресата; оно переносится в будущее и не обладает актуальностью в рамках текста» (Тюпа. В. И. О границах нарратологии // Международная конференция, посвященная 70-летию профессора В. М. Марковича (отдельные доклады) // Режим доступа: <http://www.lit.phil.pu.ru>. Название с экрана.

⁷⁰ Автор и текст. Сб. статей / под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. Петербургский сборник. Вып. 2. СПб., 1996. С. 3.

⁷¹ Матиас Фрайзе. После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст. СПб., 1996. С. 32.

⁷² Петер Альберт Йенсен. Парадоксальность авторства (у) Достоевского // Там же. С. 224-225.

Рассматривая проблему авторства в произведениях Достоевского, П. А. Йенсен задает риторический вопрос: «...почему литературоведы продолжают охотиться на “имплицитного автора” как “высшую смысловую инстанцию”, если искусство принципиально многопланово?». С точки зрения исследователя, «описанная Бахтиным полифония в романах Достоевского есть особая “романная” разновидность многозначности искусства, и заключающаяся в ней загадка – куда девается высший автор? – не есть загадка бахтинской теории, а загадка самого искусства – не только искусства Достоевского, а искусства вообще»⁷³. Йенсен исходит из представления о художественном произведении, близком по смыслу к теории Барта: «Конститутивным свойством художественного произведения является то, что в нём как будто наличествует субъективность, за которой, однако, конкретного субъекта нет; то что *произведено* (что превращает текст в произведение искусства) – есть эстетическая форма, а в наличии формы мы склонны усматривать акт деятельности субъективности или выражение замысла. “За” формой, однако, никого нет; творящая инстанция сама входит в творимое»⁷⁴.

Двумя указанными позициями не исчерпывается трактовка проблемы автора в произведениях Достоевского. Так, например, А. Жолковский, признавая важность авторской интенции в мире произведений Достоевского, считает, что «автор одновременно и сознает свою неизбежную человеческую ограниченность, толкающую его к разработке родства с собственными персонажами, и выступает в роли творца того художественного мира, в котором эти персонажи ходят под ним, как под Богом»⁷⁵. В процессе анализа романа Достоевского «Преступление и наказание» исследователь приходит к заключению, что «“авторские” функции в романе рассредоточены, а квази-авторские фигуры столь решительно ослаблены, что не создается ощущения безапелляционного авторского контроля»⁷⁶.

⁷³ Там же. С. 223.

⁷⁴ Там же. С. 224.

⁷⁵ Жолковский А. Быть или не быть Богом: К одному парадоксу авторской власти у Достоевского // Автор и текст. СПб., 1996. С. 235.

⁷⁶ Там же. С. 240.

Напротив, по мнению Вольфа Шмида, проанализировавшего последний роман «Братья Карамазовы» с точки зрения авторского присутствия, «никогда прежде автор не предоставляет читателю так мало свободы выбора, как в этом романе, цель которого – апофеоз свободы»⁷⁷. По мнению исследователя, позиция автора в романе отличается двойственностью: «Не полифония характеризует смысловую фактуру этого романа, а колебание между двумя исключаящими друг друга смысловыми позициями, никогда не останавливающаяся осцилляция между Достоевским I и Достоевским II, между замышляющим определенный смысл субъектом произведения и его подсознательным антагонистом, т. е. между теми двумя образами, в которых тут проявляет себя абстрактный автор»⁷⁸.

Для характеристики форм воплощения авторского сознания В. Шмид использует заимствованное из математики понятие осцилляции (колебания): «Понятие осцилляции обозначает нечто большее, чем просто намеренную саморелятивизацию автора, имеющуюся в произведениях Достоевского тогда, когда автор предоставляет свою правду компрометирующему ее рассказчику (как это имеет место в “Записках из подполья”»)⁷⁹. По мысли исследователя, осцилляция не имеет ничего общего с бахтинской концепцией полифонизма: «Многоголосность происходит в модели Бахтина от отказа, сознательного самоограничения автора. Осцилляция же происходит не от сознательного и допускаемого автором акта, а от невольного раздвоения автора, автора надрывающегося и насильственно вытесняющего одну сторону, одну стихию своего противоречивого мышления. <...> Богатство и подвижность происходят оттого, что в осцилляции автор как интендирующее “я”, как господствующая и контрольная инстанция, как свободно распоряжающийся своим

⁷⁷ Шмид В. «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или роман о двух концах // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 170.

⁷⁸ Там же. С. 189.

⁷⁹ Там же. С. 190.

текстом хозяин лишен власти»⁸⁰.

В связи с позицией В. Шмида уместным представляется привести мысль В. Е. Ветловской, высказанную в работе, посвященной проблеме полифонизма: «Убеждена, что Достоевский не был проповедником и добра и зла; и христианства, и атеизма; одновременно с молитвой “о здравии” он не пел “за упокой” и его нельзя упрекнуть в нарушении заповеди Христа и следовании кривыми путями отступника, ибо Христос сказал: ... да будет слово ваше “да, да”, “нет, нет” (т.е. либо “да” либо “нет”), а что сверх того, то от лукавого“ (Мф. 5: 37)»⁸¹. То есть отрицать наличие у Достоевского как автора единой концепции, реализацией которой является его роман, и «лишать его власти» над собственным художественным текстом, значит признавать, что сам Достоевский не имеет какой-либо оформившейся нравственной позиции, в тех вопросах, которые поднимаются его романом.

В заключении своей работы В. Шмид приходит к выводу, что автор романа «Братья Карамазовы» «против своей воли, превратил в сюжет основной конфликт своего существования»⁸². Эта мысль варьируется в ряде исследований конца XX в.: «А поскольку всё в произведении – от автора и всё – он сам, то с помощью творчества Достоевский получал возможность следить за собственной эволюцией как бы со стороны, изучая себя как человека и художника»⁸³; «Я думаю, что герои Достоевского неотделимы от него. Это его ипостаси, его исповедальные лики. Достоевский не оставил нам особой исповеди, но он исповедуется в десятках лиц. <...> В романе нет места для высшей точки зрения, независимой от героев»⁸⁴.

⁸⁰ Там же. С. 192.

⁸¹ Ветловская В. Е. Теория «полифонического романа» М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского. С. 400.

⁸² Шмид В. «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или роман о двух концах. С. 193.

⁸³ Тяпугина Н. Ю. Поэтика Ф. М. Достоевского. Символично-мифологический аспект. Саратов, 1886. С. 25.

⁸⁴ Померанц Г. Каторжное христианство и открытое православие // Достоевский и мировая культура. Альманах. № 13. СПб., 1999. С. 27).

Итак, современная наука парадоксальным образом вновь вернулось к точке, с которой началось осмысление проблемы автора в произведениях Достоевского в критике («во всем виден сам сочинитель, а не лицо, которое говорило бы от себя»⁸⁵) и в литературоведении («автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах [с героем] входит в большой диалог романа в целом»⁸⁶).

Хотя следует отметить доминирование в работах последних лет тенденции разведения позиций героя и автора, как это делает, например, Б. Н. Тихомиров: «Романист словно предоставляет своим героям собственное видение жизни, остроту восприятия и переживания ее кричащих противоречий и разломов. Причем зачастую его герои дают свои особые, в высшей степени оригинальные и существенно отличные от авторских ответы и решения. Но всегда они бьются над теми же больными, “проклятыми” вопросами, которые мучают ум, сердце и совесть их творца – самого Достоевского»⁸⁷. О необходимости выяснения авторской мысли Достоевского в различных формах её воплощения в романе пишет В. Е. Ветловская: «Вникая в его произведение, мы, в сущности, стремимся понять смысл его речи в целом, от первой фразы (названия романа) и до последней, в частности и то, зачем автору понадобилось поручить эту речь каким-то вымышленным лицам. <...> ... мы можем и должны, пытаюсь уловить авторские мысли, выяснить их роль и значение в системе целого»⁸⁸. Вопрос о формах выражения авторской позиции и необходимости её исследования поднимает в одной из своих последних статей Т. А. Касаткина⁸⁹.

⁸⁵ Добролюбов Н. А. Забытые люди. С. 431.

⁸⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 129.

⁸⁷ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 9.

⁸⁸ Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб., 2002. С. 76.

⁸⁹ Касаткина Т. А. Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. 2008. № 1. С. 196-227. Подробнее об этой работе см. в следующей главе.

В спорах вокруг проблемы авторской позиции Ф. М. Достоевского проявилось противоречие между разработанными академической наукой подходами к интерпретации художественного текста с установкой на адекватность выявления авторского видения и современной западной теорией литературы, для которой текст художественного произведения существует независимо от автора, не равен авторскому замыслу о нём.

Представленный обзор критики и литературоведения со всей очевидностью подводит к заключению, что вопрос о формах воплощения «монологической тенденции» и «субъективности художника» в условиях поэтической системы Достоевского, несмотря на постоянное внимание к нему критики и литературоведения, остается открытым и требует поиска и разработки новых методологий, дальнейшего осмысления с учетом современных подходов к проблеме автора.



Вопросы и задания

1. Разработка проблемы автора в литературной критике XIX в. (от Белинского до Михайловского).
2. Позиция автора в произведениях Достоевского с точки зрения Н. А. Добролюбова и Н. К. Михайловского (суть полемики).

3. Интерпретация фигуры автора в произведениях Достоевского в выступлениях философской критики рубежа XIX – XX вв (Н. Бердяев, Д. Мережковский, В. Розанов и др.).

4. Проблема автора в трудах В. В. Виноградова («Проблема образа автора в художественной литературе»).

5. Концепция автора в свете теории полифонического романа М. Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблемы поэтики Достоевского»).

6. Полемика вокруг «полифонической» теории Бахтина в современном литературоведении (анализ точек зрения Б. О. Кормана, В. А. Свительского, В. Е. Ветловской и др.)

7. Трактовка проблемы автора в трудах Б. О. Кормана («Итоги и перспективы изучения проблемы автора», «Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского»)

8. Пользуясь «Экспериментальным словарем литературоведческих терминов», составленным Б. О. Корманом, объясните термины: субъект речи – субъект сознания; первичный субъект речи – вторичный субъект речи; субъектная организация; биографический автор; концепированный автор; концепированный читатель.

9. Анализ статей В. А. Свительского («Автор», «Автор и герой» «Авторская оценка») и Н. В. Живолуповой («Авторский статус») в Словаре-справочнике: «Достоевский. Эстетика и поэтика» (1997)

10. Проблема авторской субъективности в работе Ролана Барта «Смерть автора» («письмо» и «текст», «автор», «скрипт», «читатель»)

11. Мишеля Фуко о дискурсе автора и «функции-автор» («Что такое автор?»).

12. Последователи постмодернистской теории автора о творчестве Достоевского (Р. Бэлнеп, В. Шмид, А. Жолковский, Т. Киносита и др)

13. Анализ сборников из серии «Петербургский сборник»: Автор и текст» (1996), Парадоксы русской литературы (2001).



Рекомендуемая литература

1. Автор и текст: сб. ст.; под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. Петербургский сборник. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – Вып. 2. – 470 с.
2. Барт, Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Изд. гр. «Прогресс», 1994. – С. 384 – 391.
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 416 с.
5. Бэлнеп, Р. Л. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Р. Л. Бэлнеп – СПб.: Академ. проект, 2003.–263 с.
6. Ветловская, В. Е. Теория «полифонического романа» М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского // Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». – СПб.: Наука, 2007. – С. 409 – 410.
7. Виноградов, В. В. Проблема образа автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 105 – 211.
8. Достоевский в русской критике. Сб. ст. – М.: Худож. лит., 1956. – 352 с.
9. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник; отв. ред. и сост. Б. Н. Тихомиров, Г. К. Щенников. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – 480 с.

10. Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник ; сост. Г. К. Щенников. – Челябинск: Металл, 1997. – 360 с.

11. Есаулов, И. А. «Место» автора в художественном целом / И. А. Есаулов // Дискурсивность и художественность : сб. науч. тр.; ред. М. Н. Дарвин, Н. Д. Тамарченко, О. В. Федунина. – М.: Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 267 – 275.

12. Жолковский, А. Быть или не быть Богом : к одному парадоксу авторской власти у Достоевского / А. Жолковский // Парадоксы русской литературы. Петербургский сборник: сб. ст.; под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Инапресс, 2001. – Вып. 3. – С. 174 – 192.

13. Йенсен П. Парадоксальность авторства (у) Достоевского / П. А. Йенсен // Парадоксы русской литературы: сб. ст.; под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Инапресс, 2001. – С. 219 – 233 (Петербургский сборник. – Вып. 3).

14. Киносита, Т. Антропология и поэтика творчества Ф. М. Достоевского / Т. Киносита. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 205 с.

15. Корман, Б. О. Избранные труды: Теория литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2006. – 636 с.

16. Назиров, Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского / Р. Г. Назиров // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. – Уфа: Наука, 2005. – С. 134 – 149.

17. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1831 годов: сб. ст.; сост. В. М. Борисов, А. Б. Рагинский. – М.: Книга, 1990. – 432 с.

18. Парадоксы русской литературы. Сб. статей. Петербургский сборник. – Вып. 3. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – 352 с.

19. Свительский, В. А. Авторская оценка / В. А. Свительский // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник; сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 67 – 68.

20. Свительский, В. А. Композиция как одно из средств выражения авторской оценки в произведениях Достоевского / В. А. Свительский // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1976. – Т. 2. – С. 11 – 18.

21. Фуко, М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. / Мишель Фуко. – М.: Касталь, 1996. – С. 12 – 41.

22. Шмид, В. «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или Роман о двух концах / М. Шмид // Автор и текст: сб. ст. ; под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – С. 268 – 287. (Петербургский сборник. – Вып. 2).





Глава 2

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ДОСТОЕВСКОГО

Понятие дискурсии и определение авторского дискурса

Проблема дискурсивного выражения авторской позиции в произведениях Достоевского не нова в достоевистике, хотя понятие дискурсивности вошло в исследования, посвященные анализу повествовательной структуры произведений Достоевского относительно недавно. Понятия «дискурс Достоевского» активно используются в современном литературоведении при том, что проблема теоретического осмысления указанной проблемы на сегодняшний день остается открытой.

С точки зрения Т. А. Касаткиной, авторская позиция Достоевского в его произведениях *не выражена никогда дискурсивно*⁹⁰. При этом исследователь подчеркивает, что авторская позиция «непременно присутствует в произведениях Достоевского, причем должна присутствовать (в соответствии с его авторским заданием, с его определяемым самому себе идеалом) настолько ясно, что *читатель, прочтя роман, может совершенно так же понять мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение*» (Курсив автора. – В.Г.)⁹¹. «Искать отсутствующую в дискурсивном повествовании авторскую позицию» Т. А. Касаткина предлагает на трех уровнях произведения – это: «уровень слова и цитаты», «уровень детали, в течение сюжета выступающей как *вещь*, а в авторском круго-

⁹⁰ См. об этом: Касаткина Т. А. Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. 2008. № 1. С. 196-227.

⁹¹ Касаткина Т. А. Указ. соч. С. 196.

зоре становящейся *символом*» и «уровень сюжета, сюжетной сцены».

Представляется, что следует говорить не об отсутствии авторского дискурса в тексте Достоевского, а об особых формах его воплощения, создании некоего *авторского семиотического поля, подтекста*, выполняющего дискурсивные функции.

Такой подход к анализу авторского дискурса продиктован природой художественного текста вообще (а не только текста Достоевского), в котором авторская мысль обличена в художественную форму, то есть не декларируется прямо (как, например, в научном тексте), а преподносится в виде поэтических образов, опосредована системой художественных приёмов, завуалирована, скрыта в тексте. М. Фуко, рассматривая историю становления *функции автора*, отмечает, что в период становления института авторства (приблизительно с XVII века) «от автора требуют, чтобы он отдавал себе отчет в единстве текста, который подписан его именем; его просят раскрыть или, по крайней мере, иметь при себе тот скрытый смысл, который пронизывает его тексты; его просят сочленять их со своей личной жизнью и со всем своим прожитым опытом, со своей реальной историей, видевшей их рождение»⁹².

Очевидно, что терминологическое определение понятийного аппарата, связанного с исследованием авторского дискурса Достоевского, требует уточнения. Прежде всего необходимо определиться со смысловым наполнением термина дискурс.

Трактовке и интерпретации терминов **дискурсия** и **дискурс** уделяется внимание в специальных теоретических исследованиях, неизменно отмечающих, что «дискурс мыслится как субстанция, которая не имеет четкого контура и объема и находится в постоянном движении»⁹³. Анализ различных трактовок термина **дискурс** позволяет прийти к выводу, что он может трактоваться как в узком, лингвистическом смысле, опирающемся на семантику слова (франц. Discour – речь), так и приоб-

⁹² Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине. М., 1996. С. 63.

⁹³ Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации // Критика и Семиотика. Вып. 8. 2005. С. 66.

ретать расширительные значения в связи с использованием этого термина в различных областях науки. Как отмечено в энциклопедии «Постмодернизм», «традиционно дискурс имел значение упорядоченного письменного, но чаще всего речевого сообщения отдельного субъекта. В последние десятилетия термин получил широкое распространение в гуманитаристике и приобрел новые оттенки значения»⁹⁴. Об этом, в частности, пишет В. В. Мароши: «Очевидны две тенденции, которые могут сойтись воедино и разойтись: называть “дискурсом” любую речевую (коммуникативную) практику, включая сюда и невербальные единицы (жест, мимика, движение тела и т.д.) и ограничить сферу дискурса “дискурсивным” (логико-формализованным, понятным, терминологичным и т.д.)»⁹⁵.

По мере становления дискурсного анализа как специальной области исследований выяснилось, что значение дискурса не ограничивается письменной и устной речью, но обозначает, кроме того, и внеязыковые семиотические процессы. Расширенное философское значение термин приобрел в работах М. Фуко. «Дискурсия» понимается им как сложная совокупность языковых практик, участвующих в формировании представлений о том объекте, который они подразумевают. Фуко интересуется не прямым значением высказывания, а вычитывание в дискурсе тех значений, которые подразумеваются, но остаются невысказанными, невыраженными, притаившись за фасадом «уже сказанного»⁹⁶. По мысли ученого, текст всегда в себе самом несет какое-то число знаков, отсылающих к автору, и «роль комментария, какие бы техники ни были пущены в ход, заключается лишь в том, чтобы сказать *наконец* то, что безмолвно уже было сказано *там*» (Курсив автора. – В. Г.)⁹⁷.

Как пишет А. Р. Усманова – автор терминологической статьи в энциклопедии, «сегодня анализ дискурса представляет собой междисциплинарную область знания; теория дискурса раз-

⁹⁴ Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001. С. 239.

⁹⁵ Мароши В. В. Что есть дискурс // Дискурс. 1996. № 2.

⁹⁶ См. об этом: Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине. М., 1996. С. 49-67.

⁹⁷ Фуко. М. Порядок дискурса. С. 62.

вивается в лингвистике текста, психолингвистике, семиотике, риторике»⁹⁸.

В таком понимании дискурс становится предметом междисциплинарной “новой риторики”, центральную проблему которой В. И. Тюпа формулирует следующим образом: “На место проблемы порождения высказываний (дискурсии как текстоположения), столь занимавшей классическую риторику, выдвигается центральная риторическая проблема современного дискурсоведения: проблема коммуникативного поведения обеих сторон коммуникативной ситуации – речевого *бытия*, обеспечивающего (или не обеспечивающего) реализацию возможного в данной ситуации коммуникативного *со-бытия*”⁹⁹. Дискурс – это, согласно “новой риторики”, коммуникативная стратегия текста, в которой выделяются три функции:

креативная (соотносительность с внетекстовой реальностью субъекта творца),

референтная (соотносительность с внетекстовой реальностью объектного содержания высказывания),

рецептивная (соотносительность с внетекстовой реальностью адресата-реципиента высказывания).

По определению Ю. Руднева: «Дискурс – такое измерение текста, взятого как цепь/комплекс высказываний (т.е. как процесс и результат речевого (коммуникативного) акта), которое предполагает внутри себя синтагматические и парадигматические отношения между образующими систему формальными элементами и выявляет прагматические идеологические установки субъекта высказывания, ограничивающие потенциальную неисчерпаемость значений текста»¹⁰⁰. По Фуко, принцип автора ограничивает случайность интерпретаций «игрой *идентичности*, формой которой

⁹⁸ Постмодернизм. Энциклопедия. С. 87.

⁹⁹ Тюпа В.И. Риторика как учение о коммуникативном событии // Дискурс. 1998. № 7. С. 65.

¹⁰⁰ Руднев Ю. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка [Эл. ресурс] // Режим доступа: http://www.zheltiydom.narod.ru/literature/txt/discours_ir.htm. Загл. с экрана.

являются *индивидуальность и я*» (Курсив автора. – В. Г.)¹⁰¹.

При этом следует иметь в виду, что, как замечает И. В. Силантьев, «высказывание и текст суть две стороны одного целого, но это две различно акцентированные стороны: высказывание коммуникативно актуально, текст – коммуникативно потенциален»¹⁰². Анализ авторского дискурса призван актуализировать авторские интенции имманентные тексту.

Актуальна для определения авторского дискурса следующая мысль: «Текст – как двойник высказывания, как живая память о нем – репрезентирует высказывание в письменных дискурсах. Верно и другое: будучи явленным в письме, в печати, текст репрезентирует и дискурс как таковой, тот дискурс, который вызвал к жизни (т. е. к *высказыванию*, в буквальном смысле слова) и самый текст» (Курсив автора. – В. Г.)¹⁰³.

Таким образом, *авторский дискурс* – это высказывание автора, репрезентированное в тексте в прямой или завуалированной форме. Предложенная в качестве обозначения авторской коммуникативной интенции дефиниция *авторский дискурс* ориентирует на исследование эксплицитных и имплицитных форм авторского присутствия в тексте Достоевского.

Трактовка понятия «текст Достоевского» включает в себя синхронию «биографического текста» и «текста творчества», в том числе публицистического, находящихся у Достоевского в состоянии взаимопроникновения и «прошитых» авторским дискурсом. В данном случае ключом к пониманию «текста» могут служить конспективные наброски М. Бахтина, где находим следующее определение: «Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы»¹⁰⁴. Как пишет Р. Барт, «текст должен сквозь что-то двигаться – например, сквозь произведение, сквозь ряд

¹⁰¹ Фуко. М. Порядок дискурса. С. 65.

¹⁰² Силантьев И. В. Газета и роман: Риторика дискурсивных смешений. М., 2006. С. 16.

¹⁰³ Там же. С. 31.

¹⁰⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 283, 292.

произведений»¹⁰⁵. «Движущуюся» природу текста подчеркивает и К. Кроо: «Текст представляет собой в своем *линейном развертывании – продвижении вперед – структурированную, смыслопорождающую речь, выполняющую высшую коммуникативную, ориентирующую функцию*. Линейное продвижение осуществляется путем аккумулятивного построения текста в форме смыслопорождающего нарастания его знаковых элементов» (Курсив автора. – В. Г.)¹⁰⁶.

Опираясь на приведенные выше определения, под «текстом Достоевского» мы будем понимать совокупность всех созданных писателем произведений (художественных и публицистических), а также подготовительных материалов к ним, наряду с письменными биографическими материалами (письмами и документальными свидетельствами), в их «линейном развертывании», взаимодействии и взаимопроникновении, объединённых единой развивающейся авторской позицией, реализованной в авторском дискурсе. В качестве «знаковых элементов» текста Достоевского, как будет показано ниже, выступает система кодов и мотивов, наиболее полно отражающая личностные установки автора – его духовную и философско-идеологическую позицию.

Основанием для включения в «текст Достоевского» черновиков, незавершенных фрагментов и писем писателя служит сложившаяся в достоевковедении тенденция к стиранию границ между каноническими текстами произведений писателя и подготовительными материалами к ним: черновики Достоевского, его письма, художественные и публицистические произведения исследователями воспринимаются как единый текст Достоевского (речь в данном случае идет именно о литературоведах, а не просто читателях).

Даже в тех случаях, когда манифестируются границы «текста Достоевского», как, например, в работе А. Ф. Седова, который предлагает рассматривать «романы и повести 60 – 70-х гг.» как единый «текст» или «надтекстовое единство», уточняя

¹⁰⁵ Барт Р. Смерть автора С. 415.

¹⁰⁶ Кроо К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст. СПб., 2005. С. 48-49.

при этом, что это «художественное единство» не включает в себя ни публицистику писателя, ни его письма и черновики¹⁰⁷, автор приходит к необходимости нарушать самим же собой установленные ограничения. Так, анализируя эпизод романа «Братья Карамазовы», где герои решают для себя нравственную дилемму приятия или неприятия высшей гармонии, купленной ценной слезинки замученного ребенка, исследователь предлагает «выйти за пределы теста романа и обратиться к рабочим запискам 1875 – 1876 гг., где Достоевский намечает сам для себя ответ на этический парадокс – человечеству надлежит “не принять этого спасения” – во имя высшей справедливости». «Следовательно, – заключает А. Ф. Седов, – точка зрения Достоевского представляет собой логический эквивалент неприятия Алешей “здания судьбы человеческой” на подобных условиях»¹⁰⁸.

Когда возникает необходимость прокомментировать ту или иную мысль автора, исследователи зачастую обращаются к черновикам, письмам, публицистике писателя и находят в них объяснение тому, что в тексте произведения недостаточно прояснено. Черновики Достоевского неоднократно становились объектом специального исследования, в первую очередь, с точки зрения отражения в них этапов работы писателя над его художественными и публицистическими замыслами. Ни одно серьезное исследование произведений Достоевского не обходится без обращения к подготовительным материалам, записным книжкам, черновикам, которые выступают как необходимый контекст для уяснения авторской мысли¹⁰⁹. Этот подход, в

¹⁰⁷ Седов А. Ф. Достоевский и текст: Проблема текста с точки зрения поэтики повествования в повестях и романах Ф. М. Достоевского 60-70-х гг. Балашов, 2002. С. 53.

¹⁰⁸ Там же. С. 57.

¹⁰⁹ См., например: Гливенко И. И. Предисловие // Из архива Достоевского. «Преступление и наказание». Незданные материалы. М.; Л., 1931; Нечаева В. С. Рукописное наследие Достоевского // Описание рукописей Ф. М. Достоевского / под ред. В. С. Нечаевой. М., 1957. С. 12-24; Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981; Фридендер Г. М. Новые материалы из рукописного наследия художника и публициста // Литературное наследство. Т. 83. Незданный До-

частности, получил обоснование в диссертации Б. Н. Тихомирова как «последовательно осуществленный ... сопоставительный анализ принципов воплощения религиозной проблематики в текстах художественного и внехудожественного дискурса (публицистического, эпистолярного и т. п.)»¹¹⁰.

Позиция Ф. М. Достоевского как художника, стремящегося высказать свое Слово о мире и человеке, проявилась в том напряжении авторской мысли, как в публицистике, так и в художественном творчестве, которое философская критика начала XX века назвала «исповеданием веры» писателя-пророка. Делясь замыслом очередного произведения, Достоевский признавался в одном из писем: *«В литературном деле есть для меня одна торжественная сторона, моя цель и надежда (и не в достижении славы и денег, а в достижении выполнения синтеза моей художественной и поэтической идеи, то есть в желании высказаться в чем-нибудь по возможности вполне, прежде чем умеру)»* (29/I, 24).

Эта авторская установка была сформулирована в его публицистических выступлениях, письмах и «Записных тетрадах», что позволяет судить о том, насколько важным считал Достоевский наличие у писателя руководящей идеи и положительной программы, с которой он обращается к читателю. Стоит в связи с этим вспомнить известную мысль Достоевского из «Записной тетради 1876–1877 гг.»: *«В поэзии нужна страсть, ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности равно ничего не стоит, а главное – ничего не значит»* (24, 308). В этой же тетради Достоевский несколько раз возвращается к мысли о необходимости в литературе положительного идеала, упрекая сатиру в его отсутствии: *«У нас скорее литература дала положительное, чем сатиру. Наши сатирики не имеют положительного идеала в подкладке»* (24, 303). Не менее важно в этом отношении замечание Достоевского в статье «Г-н – бов и вопрос достоевский». Записные книжки и тетради 1860-1881 гг. М., 1971. С. 94-122.

¹¹⁰ Тихомиров Б. Н. Религиозные аспекты творчества Ф. М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Петрозаводск, 2006. С. 4.

об искусстве»: *«Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»* (18, 80), – в котором предельно четко сформулировано отношение к вопросу о необходимости наличия у писателя художественной идеи и *ясного* её воплощения, доступного пониманию читателя.

Мысли Достоевского о литературе и его понимание творческого процесса, безусловно, отразились на характере его собственного творчества, они являются определяющим фактором для формирования его собственного текста и должны быть учитываемы при его интерпретации. Необходимость исследования авторского дискурса Достоевского связана с его пониманием миссии поэта в обществе, неоднократно декларированным на страницах «Дневника писателя», и с тем, какое значение придавал сам Достоевский выявлению позиции автора, «выяснению личности» (26, 200) при оценке творчества А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого.

Исследование эксплицитных и имплицитных форм функционирования авторского дискурса в тексте Достоевского, прочитанного как «цепь/комплекс высказываний», репрезентирующего авторские интенции, его духовные, идеологические и эстетические установки, может стать тем условием, которое позволит интерпретировать творчество Достоевского с учетом авторской парадигмы и избежать произвольного истолкования произведений, характерного для литературной критики и нередко встречающегося в работах современных исследователей.



Креативный и референтный уровни авторского дискурса: система мотивов и кодов

Авторский дискурс организует коммуникативную стратегию текста на *креативном* уровне, репрезентирующем внетекстовую реальность личности автора, которая предстает в тексте не напрямую, а посредством системы кодов.

Под *кодом* имеется в виду определенный комплекс слово-образов и мотивов, выступающих в качестве опознавательных знаков художественной системы писателя. «Понятие кода, подразумевающее системность авторских выборов, по-иному освещает как само произведение, так и его интерпретацию», – пишет Е. Фарино¹¹¹. Это замечание касается интерпретации не только отдельного произведения, но и творчества писателя в целом.

Ролан Барт дает следующее определение: «Код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы (как раз и подлежащие анализу) сами суть не что иное, как текстовые выходы, отмеченные указателями, знаками <...> все это осколки чего-то, что *уже* было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*»¹¹². Письмо, по Барту, – это стериографическое пространство, «где пересекаются пять кодов, пять голосов – Голос Эмпирии (про-айретизмы), Голос Личности (семь), Голос Знания (культурные коды), Голос Истины (герменевтизмы) и Голос Символа»¹¹³.

Креативный уровень авторского дискурса Достоевского представлен *системой кодов*, среди которых на первый план выступают *биографический, философско-идеологический и евангельский коды*, наиболее полно отражающие личностные установки автора. При этом евангельский код коррелирует с

¹¹¹ Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. С.49.

¹¹² Барт Р. S/Z. М., 2001. С. 45.

¹¹³ Там же. С. 46.

философско-идеологическим и биографическим кодами как доминантный.

Евангельский код актуален и для интерпретации *референтного* уровня текста Достоевского как принадлежащий к типу «кода традиции», по определению Ю. М. Лотмана. «Текст, пропускаемый сквозь код традиции, – это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора», – пишет исследователь о механизме интерпретации путем декодирования¹¹⁴. Функционирование *евангельского кода* в авторском дискурсе Достоевского подчиняется общим законам трансформации мифологического кода в литературе, о которых писал Ю. М. Лотман: «Мифологический код сюжета в исторических судьбах повествовательных жанров оказывается лишь первичным, который подлежит дальнейшей трансформации в результате перевода в системы более сложных позднейших культурных кодов»¹¹⁵.

Формы конкретного воплощения евангельского кода в тексте Достоевского различны: сюжетная аллюзия, психологическая параллель, мифологема, мотивема и мотив. Наиболее емкой категорией при анализе функционирования евангельского архетипа в тексте Достоевского является *мотив*. Евангельский код, реализующийся через систему мотивов, восходящих к евангельскому архетипу, организует притчевую стратегию авторского дискурса, пронизывающего текст Достоевского в его художественном, публицистическом и документально-биографическом воплощении. Как замечает И. В. Силантьев, «именно мотив как носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и одновременно как повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь “предания” и сферы “личного творчества”»¹¹⁶.

Понятие «*мотив*» может трактоваться расширенно, как, например, в работе Б. М. Гаспарова, который считает, что «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта,

¹¹⁴ Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 210.

¹¹⁵ Там же. С. 672.

¹¹⁶ Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 9-10.

любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте»¹¹⁷. Другая трактовка мотива как *основной единицы сюжетосложения* представлена в работах Ю. В. Шатина, рассматривающего мотив «как определенное соотношение мотиформы, самого мотива и алломотива»¹¹⁸.

В современных исследованиях категория мотива получила подробную разработку. В монографии И. В. Силантьева «Поэтика мотива» представлена характеристика становления и развития теории мотива в фольклористике и литературоведении. По определению И. В. Силантьева: «Мотив это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками»¹¹⁹.

В научной литературе отмечено, что Достоевский чрезвычайно лейтмотивный писатель, и в каждом его произведении обнаруживаются сквозные мотивы, связывающие его творчество в единую систему. Таким образом, сквозным мотивам отводится *организующая* роль¹²⁰. Как *сквозные* рассматриваются мотивы, повторяющиеся на протяжении творчества писателя наиболее часто, то есть критерием дефиниции является частотность появления того или иного мотива в художественных текстах. Идя по такому пути, можно назвать бесконечный ряд мотивов, так как Достоевский – писатель, излюбленным приемом которого было повторение и варьирование отдельных типов, сюжетных ситуаций, художественных деталей. Однако, необходимо учитывать, что целостной системой творчество писателя делает, в первую

¹¹⁷ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX в. М., 1994. С. 30.

¹¹⁸ Шатин Ю. В. Указ. соч. С. 29-30.

¹¹⁹ Силантьев И. В. Поэтика мотива. М., 2004. С. 96

¹²⁰ Как пишет Р. Я. Клейман, «глубинная общность героев, коллизий, ситуаций позволяет говорить о *сквозных мотивах*, которые организуют творчество писателя в единое целое» (Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 63).

очередь, наличие авторской картины мира, отражающей авторскую идейно-художественную концепцию, последовательно разрабатываемую от произведения к произведению.

В последней монографии Р. Я. Клейман в картине мира Достоевского выделяется хронотоп *дороги*, образное воплощение которого, как точно замечает исследовательница, у Достоевского «часто бывает либо редуцированным, либо иносказательным, – метафорическим, метонимическим, символическим, притчевым...»¹²¹. Проанализировав систему константных хронотопов (*дом – дорога – город – вселенная*), исследовательница приходит к следующему пониманию картины мира Достоевского: «Очевидно, в контексте всего творчества Достоевского можно говорить о достаточно четком хронотопном векторе – к свету, от мертвого дома – к идиллическому дому, где из тьмы возникает надежда, рождается новый день, новая жизнь»¹²². Однако, предложенная исследовательницей интерпретация «хронотопного вектора» как линейного, не учитывает важной характеристики картины мира Достоевского, имеющей в основе архетип *возвращения*, поэтому вектор движения в мире Достоевского направлен не в сторону абстрактной *вселенной*, в поисках некоего *Абсолюта* (это тупиковый путь героя-идеолога Достоевского), а к Дому, от которого герой Достоевского отпал и воплощением которого у Достоевского становится *почва*. Мертвый дом – это не отправная точка движения, а промежуточный хронотоп, характеризующийся состоянием утраты Бога (дом без Бога – мертвый дом); хронотоп идиллического Дома, в поисках которого находятся герои Достоевского, воплощающие авторскую интенцию, совмещает в себе идею Бога и *почвы*. В связи с этим художественная картина мира приобретает очертания круга, отправной и конечной точкой движения в котором в соответствии с является

Траектория духовного развития героев Достоевского может совпадать или не совпадать с заданным автором вектором движения, они могут находиться в поиске, направление которого не соответствует авторской стратегии. Читательское понимание духовных исканий героя Достоевского и их оценка чита-

¹²¹ Клейман Р. Я. Достоевский: константы поэтики. Кишинев, 2001. С.25.

¹²² Там же. С. 31

телем делается с учетом авторской интенции и созданной автором картины мира.

В произведениях Достоевского наблюдается деструкция архетипического сюжета за счет укрупнения отдельных его структурных фаз, среди которых выделяются две – *искушение* и *воскресение*. На эту особенность творчества Достоевского указывает Митрополит Антоний (Храповицкий): «Возрождение – вот о чем писал Достоевский во всех своих повестях: покаяние и возрождение, грехопадение и исправление, а если нет, то ожесточенное самоубийство; только около этих настроений вращается жизнь всех его героев, и лишь с этой точки зрения интересуется сам автор различными богословскими и социальными вопросами в последних публицистических произведениях»¹²³.

Искушение и *воскресение*, входящие в качестве структурных элементов в сюжетную схему притчи о блудном сыне, неоднократно повторяясь и варьируясь в других библейских сюжетах, безусловно, имеют статус самостоятельных мотивов. Эти мотивы имеют место и в произведениях Достоевского и могут быть рассмотрены как сквозные. Вместе с тем, нельзя не отметить, что сюжетные ситуации в произведениях Достоевского, архетипически связанные с библейскими мотивами *искушения* и *воскресения*, в контексте всего творчества писателя воспринимаются как элементы общего мифологического сюжета о современном человеке как *блудном сыне*, погрязшем в *искушениях мира сего* и ищущем пути к *духовному воскресению*. Таким образом, *искушение* и *воскресение* в составе *сквозного мотива* блудного сына, организующего текст Достоевского, выступают в функции *мотифем*.

Анализ текста Достоевского в его эпистолярном, публицистическом и художественном вариантах, обнаруживает следы постоянного влияния на форму и содержание авторского высказывания евангельской притчи как многослойного дискурса, за эмпирическим повествовательным планом которого скрываются вечные духовные истины.

Прочтение текста биографии и творчества Достоевского при помощи евангельского кода, рассматриваемого как доми-

¹²³ Митрополит Антоний (Храповицкий). Пасторское изучение людей и жизни по сочинениям Ф. М. Достоевского // Ф. М. Достоевский и православие / сост. А. Н. Стрижев. М, 1997. С. 99.

нанта креативного уровня авторского дискурса писателя, выдвигает на первый план проблему концепированного автора как носителя идеи, с которой он обращается к читателю. Влияние притчевого начала проявилось в организации коммуникативной стратегии авторского дискурса в тексте Достоевского, устанавливающей особые отношения между писателем и читателем: автор оставляет за читателем право выбора, не навязывая ему свою идею, подводя его к ней путем активизации читательского восприятия через систему аллюзий, вскрывающих *подкладку* (выражение Достоевского) – метафизический подтекст, духовный план повествования. Притчевая стратегия авторского дискурса обнаруживает себя как в тексте биографии (письма, мемуарные свидетельства), так и в художественном и публицистическом творчестве писателя в создании многомерного, требующего дешифровки текста, содержащего различные смысловые пласты, по образцу и подобию евангельской притчи.

Содержательная сторона авторского дискурса Достоевского, в первую очередь, связана с религиозными и историософскими взглядами писателя. Идея Милосердия и восстановления *заблудшей души*, лежащая в основе почвеннической идеи Достоевского, восходит к новозаветному евангельскому архетипу. Мотив блудного сына – основной в евангельском коде авторского дискурса Достоевского, функционируя на разных уровнях идейно-художественной системы, организует биографию и творчество писателя как единый текст. В связи с этим особое значение для дешифровки авторского дискурса имеет евангельский код, в категориях которого Достоевский осмысливает свою биографию, историческую судьбу своего поколения и собственную идеологическую позицию, получившую название «почвенничество».



Притчевая стратегия автора

Под авторской стратегией понимается коммуникативная модель сотрудничества с читателем как адресатом художественного дискурса, которая организует текст таким образом, чтобы донести до читателя авторский замысел и скорректировать его интерпретацию.

Вопрос о притчевой стратегии авторского дискурса находится на пересечении двух активно обсуждающихся в достоевсковедении литературоведческих проблем: форм воплощения авторской позиции в тексте Достоевского и функционирования в художественно-публицистической системе писателя «евангельского текста».

Интерес Достоевского к евангельской тематике неоднократно отмечался в литературоведении и, особенно в последние десятилетия, становился предметом специального внимания. По наблюдениям современных исследователей, влияние поэтики Библии проявилось в художественном мире Достоевского в сфере повествования и проблематики (Р. Г. Назиров, В. Н. Захаров, В. Г. Одинокоев, Е. Г. Новикова, Б. Н. Тихомиров), в особенностях характерологии и антропологии (Т. А. Касаткина, Г. Г. Ермаилова, К. А. Степанян, А. Е. Кунильский, В. В. Иванов, А. Б. Криницын), в онтологичности слова, (Т. А. Касаткина), в христианском хронотопе (В. Н. Захаров), пасхальном архетипе и идее соборности (И. А. Есаулов), в притчевом архетипе, в частности мотиве блудного сына (А. В. Чернов, В. А. Михнюкович, Ю. В. Шатин, Ф. Б. Тарасов, Т. И. Печерская).

В качестве жанровых образцов повествовательных форм и источников мотивов и образов у Достоевского рассматривались жития и апокрифы (Д. С. Лихачев, В. Е. Ветловская, И. А. Слизина), труды святых отцов (С. Сальвестрони), ветхозаветные книги (Т. А. Касаткина, И. Д. Якубович, М. А. Ионина). Всё это, безусловно, важно и открывает онтологические глубины содержательного и формального планов произведений Достоевского,

однако, с точки зрения особенностей авторской стратегии писателя, в первую очередь, необходимо обратить внимание на форму и содержание притчевого дискурса.

В связи с исследованием художественной природы текста Достоевского необходимо говорить о вхождении в него притчевого начала не только в виде архетипа или сквозного мотива (А. В. Чернов, Ю. В. Шатин), не просто указать, что «некоторые сюжетные линии и мотивы у Достоевского представляют собой парафразы известных евангельских притч» и «в жанровом синкретизме романа Достоевского угадываются элементы притчи», а ряд небольших по объему произведений писателя («Бобок», «Влас», «Мальчик у Христа на ёлке», «Мужик Марей», «Сон смешного человека») несет «признаки поэтики притчи» (В. А. Михнюкевич). Очевидно, речь должна идти о более глубоком проникновении притчевого начала в авторское сознание, повлиявшем на форму, содержание и стратегию авторского дискурса.



Сюжетная схема притчи о блудном сыне в произведениях Достоевского в каждом конкретном случае претерпевает определенную трансформацию, в чем проявляется закономерность, о которой пишет Ю. В. Шатин: «Меня конкретное воплощение отношений субъекта, объекта и предиката, архетипический мотив порождает серию алломотивов, весьма индивидуальных в синхронном срезе сюжетосложения, и, может, поэтому незаметных без специального сюжетологического исследования»¹²⁴.

Евангельский и авторский дискурсы не просто «встречаются, пересекаются» в тексте Достоевского в соответствии с общими законами дискурсивных взаимодействий, о которых И. В. Силантьев пишет: «Сами дискурсы как таковые могут встречаться, пересекаться и взаимодействовать в границах единого

¹²⁴ Шатин Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы. Новосибирск, 1996. С. 29 - 41.

текста. Так обстоит дело, в частности, в литературе, которая интенсивно взаимодействует с дискурсами, расположенными вне поля художественного языка, – в том числе с дискурсом религиозным, философским, историософским, научным, публицистическим, документальным и др.»¹²⁵.

Характер взаимодействия в художественной системе Достоевского авторского и евангельского дискурсов по-разному интерпретируется в литературоведении. В частности, сцена чтения Соней Мармеладовой Раскольникову евангельской притчи о Лазаре Е. Г. Новиковой трактуется как «особая ситуация сосуществования в едином романном пространстве двух достаточно автономных текстов – авторского и сакрального, <...> имеющих различную жанровую природу – романную и притчевую»¹²⁶. Речь в данном случае идет не об едином авторском тексте Достоевского, а о «романном пространстве», в котором сосуществуют авторский и евангельский тексты. Такая трактовка сближает текст писателя XIX века с древнерусским текстом, в котором «отдельные части произведения могли принадлежать разным жанрам»¹²⁷. Однако, текст Достоевского – это художественное единство, несмотря на разнородность происхождения его отдельных элементов; попадая в художественное поле текста Достоевского, они выполняют определенную художественную функцию, в соответствии с авторским замыслом.

Целесообразным представляется подход к проблеме взаимодействия художественного и нехудожественного дискурсов в рамках текста Достоевского, предложенный И. В. Силантьевым. В частности, рассматривая указанную сцену из романа Достоевского, исследователь видит в ней «прямое пересечение и семантически продуктивное слияние различных в своей природе дискурсов – художественно-эстетического, с одной стороны, и ...

¹²⁵ Силантьев И. В. Текст в системе дискурсивных взаимодействий // Критика и семиотика. 2004. С. 116..

¹²⁶ Новикова Е. Соня и Софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 12. М., 1999. С. 93.

¹²⁷ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X – XVII веков // Избранные работы: в 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 75.

евангелического (религиозного), с другой стороны»¹²⁸. То есть, евангельский текст и, в частности, притча, входит в авторское сознание, влияя на характер авторского высказывания (как на его форму, так и на содержание), что является следствием «семантически продуктивного слияния различных по своей природе дискурсов», порождающих, как нам представляется, новое качество текста Достоевского. Результатом взаимодействия разнородных дискурсов стал текст Достоевского как самостоятельное эстетическое явление.

Подобным образом трактует природу текста Достоевского Т. А. Касаткина, когда рассуждает: «Текст приобретает свойство сверхплотности, очевидно потому, что, как из зародышевого кристалла, вырастает из евангельского текста, по определению сверхплотностью обладающего: в центре «Преступления и наказания» помещен эпизод чтения XI главы Евангелия от Иоанна о воскрешении Лазаря. Евангельский текст как бы формирует вокруг себя *структурно родный себе* текст романа» (Курсив автора. – В. Г.)¹²⁹.

Взаимодействие притчевого дискурса с авторским повлияло на систему повествования, выработанную писателем, проявившуюся в особой притчевой стратегии авторского дискурса.

Картина мира, созданная Достоевским, – с ее дуальной природой, характеризующейся постоянным противоборством сил добра и зла, Бога и дьявола, в центре которого оказывается человек определяющийся, искушаемый, находящийся в состоянии нравственного выбора, – тяготеет к притчевому состоянию мира¹³⁰. Позиция автора в мире Достоевского подобна положе-

¹²⁸ Силантьев И. В. Текст в системе дискурсивных взаимодействий. С.117.

¹²⁹ [Касаткина](#) Т. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 178.

¹³⁰ По определению В. Тюпы, картина мира притчи – «это императивная картина мира, где персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий нравственный закон, собственно и составляющий морализаторскую “премудрость” назидания» (Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 384).

нию Отца из притчи о блудном сыне, предоставляющего своим сыновьям (героям) свободу выбора и не навязывающего им свое знание жизни¹³¹. Об этом, кстати, писал и М. Бахтин: «Свобода героя, таким образом, – момент авторского замысла. Слово героя создано автором, но создано так, что оно до конца может развивать свою внутреннюю логику и самостоятельность как *чужое слово*, как *слово самого героя*»¹³² (Курсив автора. – В. Г.). При этом, автор (Отец), безусловно, является носителем истины и его «положительная программа» лежит в основе повествования¹³³.

Противоположная точка зрения, также с опорой на авторитет М. Бахтина, неоднократно высказывалась в литературоведении; её, в частности, придерживается А. А. Казаков, ставящий под сомнение возможность совмещения в мире Достоевского «позиций автора–отца–носителя ценностей». По мнению исследователя, «такая авторитарная позиция не соответствует диалогической природе художественного мира Достоевского»¹³⁴.

Более взвешенной представляется точка зрения Б. Н. Тихомирова, который отмечает, что в произведениях Достоевского «смысловая позиция автора залегает глубже, чем те или иные экзистенциальные “концепты” его персонажей» и «именно поиск, устремленность к истине и оказывается главным стимулом

¹³¹ О воспроизведении в романах Достоевского «глубинно (архаически) обоснованной» модели, предполагающей «связь позиций отца и сына, с одной стороны, и автора и героя, с другой стороны», пишет А. А. Казаков, имея ввиду, однако, не евангельский, а античный архетип (Казаков А. А. Архетип сына в творчестве Ф. М. Достоевского // Достоевский и время: Сб. статей. Томск, 2004. С. 63-68).

¹³² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 111.

¹³³ Уместно в связи с этим привести высказывание Н. Бердяева: «В противоположность часто высказываемому мнению нужно энергично настаивать на том, что дух Достоевского имел положительное, а не отрицательное направление. Пафос его был – пафос утверждения, а не отрицания» (Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. М, 2006. С. 401).

¹³⁴ Казаков, А. А. Архетип сына в творчестве Ф. М. Достоевского // Достоевский и время : сб. ст. Томск, 2004. С. 67 – 68

в творчестве Достоевского–романиста»¹³⁵. Однако, при этом исследователь отказывает автору в обладании «окончательной истиной»¹³⁶. Безусловно, Достоевский как личность не берет на себя право утверждать, что ему известна «окончательная истина», но как автор он является носителем положительной идеи, которую он может противопоставить нравственным заблуждениям своих героев. Исследователь Е. А. Трофимов связывает формирование авторитарной авторской позиции в произведениях Достоевского с задачами создания религиозной эстетики, которые потребовали «новых подходов в организации функционирования “я” автора и “я” героев: при сохранении словоопределения героя обнаружить иерархию ценностей, высшая ступень которой – Истина, и носитель её на романном уровне – автор». По мысли исследователя, «Авторская позиция бесспорно авторитарна, по сути выступает как художественное подобие Откровения»¹³⁷.



Говоря о притчевой стратегии авторского дискурса в произведениях Достоевского, необходимо уточнить некоторые жанровые приметы евангельской притчи и особенности представленной в ней коммуникативной системы.

Евангельская притча о блудном сыне – один из наиболее часто воспроизводимых в русской литературе эпизодов Священного Писания, очевидно, в силу содержащейся в ней житейской мудрости, отражающей человеческий опыт взаимоотношений «отцов» и «детей» в ситуации нравственного выбора, который получил воплощение в эмпирическом плане сюжетного повествования притчи. При этом притча

¹³⁵ Тихомиров Б. Н. Религиозные аспекты творчества Ф. М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии. С. 9.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Трофимов Е. А. Художественное мышление Ф. М. Достоевского и традиции древнехристианской мистики // Достоевский и современность: Материалы VIII Международных «Старорусских Чтений» 1993 г. Новгород, 1994. С. 237.

поднимается до определенного уровня обобщения, повествуя «не об однократных событиях общеисторической (сказание) или частной (анекдот) жизни, но о том, что по убеждению соучастников притчевого дискурса, – существовало и будет существовать всегда, что неизменно или что случается постоянно»¹³⁸.

Не менее значим в этом отношении и второй, символический план сюжета притчи, связанный с ее духовным содержанием. «Создавая символическую картину соотношения мирского и божественного, показывая, какой сокровенный смысл имеет любое человеческое деяние в приведенном “жизненном” примере, евангельская притча-иносказание (парабола) в первую очередь формирует у христианина представление о высоком, но скрытом смысле каждого поступка и каждого слова», – пишет о соотношении «реального» и «символического» в тексте евангельской притчи Е. К. Ромодановская¹³⁹. Как отмечает В. А. Михнюкевич, «поэтика притчи покоится на принципе параболы: повествование уходит от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, а затем, как бы двигаясь по кривой, возвращается к оставленному предмету (сюжету). В результате создается стереоскопический эффект художественного времени, который позволяет автору оперировать надвременными, или вневременными, категориями»¹⁴⁰.

Евангельские притчи представляют собой «сгустки» мыслей, облеченных в метафорическую, требующую расшифровки форму. «Важнейшая роль притчи заключается не столько в ее дидактичности, сколько в ее многозначности. Свободное толкование текста, характерное для притчевой литературы, воспитывало у читателя многоплановое понимание любого художественного произведения»¹⁴¹, – что подготовило русского читателя к восприятию литературы XIX века и, в частности, произведений Ф. М. Достоевского с их полифонической структурой.

¹³⁸ Тюпа В. И. Грани и границы притчи С. 384

¹³⁹ Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Петрозаводск, 1998. С. 87.

¹⁴⁰ Михнюкевич В. А. Притча. С. 205.

¹⁴¹ Ромодановская Е. К. Указ. соч. С.111.

Притча о блудном сыне, изложенная в Евангелии от Луки, содержит в себе архетипическое зерно, «проросшее» в сюжетах многих произведений русской литературы. Как пишет А. В. Чернов, архетип блудного сына «изначален и определяющ»: «Им задан ритм не только отдельной частной жизни, но и всей мировой истории»¹⁴².

Сюжетная схема притчи о блудном сыне в «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы» представлена следующим образом:

«два брата – старший остается с отцом, младший покидает отчий дом – его неправедная жизнь, обнищание и голод – возвращение в отчий дом и покаяние – радость отца и почести вернувшемуся сыну»¹⁴³.

В изложении Ю. В. Шатина, сюжетная схема притчи дается с учетом важных психологических подробностей:

«требование младшего сына о разделе имущества – раздел – уход сына из дома – распутная жизнь – разорение и голод – работа свинопасом – просьба к отцу принять его наемником – возвращение – радость отца – пир – ропот старшего сына – мораль: “надо было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил; пропадал и нашелся”»¹⁴⁴.

Под этим эмпирическим планом сюжета притчи скрывается второй, символический, связанный с ее духовным содержанием. Второй план, в свою очередь, неоднозначен и имеет несколько истолкований. Так, по мнению Ю. В. Шатина, «основная драма в притче о блудном сыне, рассказанной Христом, заключается в утерянном достоинстве, а затем и в осознании напрасно утраченного сыновства»¹⁴⁵. В интерпретации А. В. Чернова: «Все человечество, весь “многообразный” Адам – это

¹⁴² Чернов, А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века / А. В. Чернов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1994. – С. 152.

¹⁴³ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. С. 25.

¹⁴⁴ Шатин Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // “Вечные” сюжеты русской литературы: (“блудный сын” и другие). Новосибирск, 1996. С. 36-37.

¹⁴⁵ Там же. С. 37.

блудный сын, отошедший после грехопадения от отца и возвращающийся к нему через мучения, страдания, заблуждения, окунувшийся в зло мира, попавший под его власть»¹⁴⁶.

Притча о блудном сыне, вписанная в контекст евангельских наставлений о путях достижения Царствия Божия, повествует об уходе и возвращении в Дом Отца, то есть обретении Дома духовного через смирение гордыни. На метафизическом уровне в сюжете притчи обнаруживаются следующие смысловые узлы:

отпадение человека от Бога (веры) – искушения его плоти и духа – духовная смерть – покаяние – воскресение, возвращение в Дом Отца.

В произведениях русской классики XIX века, эксплуатирующих событийную и образную модель притчи, за бытовым сюжетом обнаруживается бытийное, за семейной историей взаимоотношений отца и сына – история «отпадения человека от Бога»¹⁴⁷ и его возвращения в Дом Отца. При этом, как замечает В. И. Тюпа, «во множестве произведений мировой литературы мы встречаемся как с сюжетом блудного сына, явно или (чаще) не явно, воспроизводящим событийную канву притчи из Евангелия от Луки, так и с мотивом блудного сына, актуализирующим ту же притчу в читательском сознании без воспроизведения ее сюжета в тексте»¹⁴⁸.

Притча многослойна: она несет в себе и житейскую мудрость, которая лежит на поверхности и понятна многим, и глубинное духовно-нравственное содержание, доступное немногим. В Евангелии от Матфея Иисус в ответ на вопрос учеников: «Для чего притчами говоришь им?» («И собралось к нему много народа... и поучал их много притчами»), – ответил: «Потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат и не понимают» (Мф. 13:13). И только избранные ученики Христа способны постичь смысл слова Божия. О них Он сказал: «Посе-

¹⁴⁶ Чернов А. В. Указ. соч. С. 152.

¹⁴⁷ Бальбуров Э. А. Мотив и канон // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 12.

¹⁴⁸ Тюпа В. И., Ромодановская Е. К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 5.

янное же на доброй земле, означает слышащего слово и разумющего, который и бывает плодоносен, так что иной приносит плод во сто крат... » (Мф. 13:23).

Таким образом, важными моментами притчевого дискурса является, во-первых, коммуникативный контакт между говорящим (рассказывающим притчу) лицом и слушающим и, во-вторых, волевая установка первого, направленная на воспринимающее лицо. При этом идея притчи не навязывается слушающему, авторская эмоциональность в ней приглушена и скрыта за счет создания метафорического плана; мораль притчи делается понятной и доступной слушателю благодаря ее яркой образности и приближенности её содержания к житейскому опыту слушающего. Эти особенности притчи отличают её от жанра жития, с его ослабленной коммуникативной цепочкой между автором-агиографом и читателем. Кроме того, как отмечает В. Е. Ветловская, «агиографическое повествование <...> не может быть бесстрастным. Оно проникнуто ярко выраженным отношением к предмету – либо благоговейным и сочувственным (если речь идет о “положительных героях” жития), либо явно отрицательным»¹⁴⁹.

Сюжетная схема притчи о блудном сыне (*уход – испытания (искушения) – покаяние – воскресение*) в принципе совпадает с традиционной сюжетной схемой, характерной для одного из типов жития – историй «грешных святых», в сюжете которых можно выделить по сути те же фазы (*грех – покаяние – спасение*)¹⁵⁰. Как замечает М. Н. Климова, «учение о покаянии и отпущении грехов является, как известно, одним из краеугольных камней христианской этической доктрины. <...> Отражением этого этического постулата в христианской агиографии явилось то, что рядом с фигурой праведника от рождения, далекого от соблазнов земной жизни, возник принципиально иной тип свя-

¹⁴⁹ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С.19.

¹⁵⁰ Жития «грешных святых» как особая группа выделяется в статье М. Н. Климовой (Климова М. Н. Сюжетика агиографических рассказов о «грешных святых» // Сюжет, мотив, история: сб. науч. ст. Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 8. Новосибирск, 2009. С. 59-75)

того – великий грешник, поднимавшийся к вершинам христианского идеала из бездны нравственных падений»¹⁵¹.

Притча о блудном сыне близка к житию не только по сюжету, но и по содержащемуся в ней нравственному идеалу. Известно намерение Достоевского написать «Житие великого грешника», прошедшего путь от преступления к покаянию и обращению к Богу¹⁵². Однако, несмотря на внимание Достоевского к жанру жития, во многом повлиявшего на поэтику романов писателя¹⁵³, с точки зрения авторской стратегии точнее будет трактовать ее как притчевую, а не житийную. Житийное повествование – примета манеры рассказчика-хроникёра, которую не следует смешивать с авторской стратегией и которая зачастую предстаёт в пародийном виде (например, в «Дядюшкином сне», «Бесах», «Братьях Карамазовых»). Житийный нарратив – это линейно-биографическое повествование в рамках жанрового канона; повествовательная форма Достоевского «не дружит» с линейно-биографическим принципом – всякая попытка создания романа-биографии терпела у Достоевского неудачу (роман «Не точка Незванова» не был закончен, «Житие великого грешника» так и осталось замыслом, отдельные эпизоды которого развернулись в романы «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»).

Сложность авторской задачи у Достоевского заключается в том, чтобы скрыть свой «*указующий перст, страстно поднятый*», подвести героя и читателя к искомой истине, не навязывая им ее (что вовсе не означает, что она не сформирована в сознании автора, так же, как и концепция всего произведения). В литературоведении отмечено, что «жанровая и стилевая форма притчи была органична для творческого метода Достоевского, который всячески избегал прямого авторского дидактизма»¹⁵⁴. Притчевая стратегия авторского дискурса Достоевского реализуется в создании метафорического подтекста, выходящего на

¹⁵¹ Климова М. Н. Сюжетика агиографических рассказов о «грешных святых». С. 59.

¹⁵² Подробно об этом см.: Тихомиров Б.Н. Житие великого грешника // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб., 2008. С. 291-598.

¹⁵³ См.: Ветловская В. Е. Указ. соч. С. 13-42.

¹⁵⁴ Михнюкевич В. А. Притча. С. 206.

поверхность благодаря различным формам актуализации евангельского Слова. Об этой особенности поэтики романов Достоевского писала В. Е. Ветловская: «...в художественной структуре романов Достоевского за первым, конкретным планом и лицами рассказа встают, благодаря организованным, целенаправленным ассоциациям, другие планы и другие лица»¹⁵⁵. В отличие от притчи, житие не содержит второго метафорического плана, жанр жития ориентирован на создание эффекта достоверности; нравоучительная направленность жития лежит на поверхности и не требует от читателя активности в истолковании содержащейся в нем морали.

Романы Достоевского – это произведения «слышащего Слово», в них писатель «разворачивает» притчевый мотив в сюжетное повествование. При этом притча, в свою очередь, зашифровывается в художественном тексте и становится ключом к его осмыслению. Достоевский использует в своих романах эпиграфы-притчи, прибегая к авторитету новозаветного Слова, делая эти эпиграфы ключом к прочтению романов. Выбор именно евангельского текста в качестве эпиграфа свидетельствует о совпадении евангельского императива с авторской позицией, так как важнейшие функции эпиграфа – в краткой форме выражать основную мысль произведения и способствовать верному восприятию читателем авторской идеи. Так, притча об исцелении бесноватого стала одним из эпиграфов к «Бесам», поучение из притчи о сеятеле – эпиграфом к «Братьям Карамазовым». Библейские цитаты, предваряющие тексты романов Достоевского, являются своего рода текстами-кодами их содержания¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Ветловская В. Е. Достоевский и поэтический мир древней Руси (Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых») // Исследование по истории русской литературы XI – XVII вв. Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXVIII. Л., 1974. С. 307.

¹⁵⁶ Об этой особенности сюжетов романного «пятикнижия» Достоевского пишет, например, А. Б. Криницын: «Как известно, романное «пятикнижие» Достоевского изобилует множеством евангельских реминисценций и мотивов. Более того, все смысловое целое четырех романов из пяти (исключая «Подростка») организуется вокруг определенного евангельского фрагмента, становящегося символическим прообразом и структурной моделью для их макросюжета» (Криницын,

Неоднократно Достоевский прибегает к «притчевым» финалам, завершая, например романы «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы» назидательными картинками, представляющими собой «монологически оформленные куски жизни», о чем М. Бахтин писал как о нарушении принципа полифонизма: «Такие выпадающие из полифонического замысла куски можно найти во всех романах Достоевского...»¹⁵⁷. Представляется, что такой характер авторского дискурса является не случайностью, а реализацией принципиальной установки. Изображая становящиеся, незавершенные сознания героев и не давая им нравственной оценки, автор имеет ее в подтексте, и этот подтекст «прорывается» в эпизодах и других «монологически оформленных кусках» текста.

Таким образом, можно отметить приметы притчевой стратегии авторского дискурса Достоевского, дающей о себе знать, в первую очередь, в предоставлении максимальной свободы героям как выразителям определенных жизненных позиций, внешне не регламентированных автором (по образцу взаимоотношений Отца и сына из притчи), в результате столкновений и испытаний которых проявляется авторская интенция, составляющая суть *поэтической идеи*. Реализация притчевой стратегии осуществляется посредством ряда сюжетно-композиционных приемов, в различных сочетаниях представленных в произведениях Достоевского: метафорическое заглавие произведения, выполняющее функцию авторского ключа-кода к содержанию текста; использование в качестве эпиграфа притчевого императива, совпадающего с авторской позицией; создание метафорического подтекста, выходящего на поверхность благодаря различным формам актуализации евангельского Слова; «притчевые» финалы, эпилоги и другие «монологически оформленные куски» текста, в которых «указующий перст» автора виден наиболее ясно.

Притчевая стратегия авторского дискурса Достоевского организует текст и метафизический подтекст, а также прояв-

А. Б. О притчевой основе идей в романах Ф. М. Достоевского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1993. № 5. С. 336).

¹⁵⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 117.

ляется в сфере взаимоотношений автора с читателем как адресатом художественного высказывания.



Автор и читатель: рецептивный уровень авторского дискурса

Установка на диалог с читателем сформировалась в ранний период творчества Достоевского. Эпоха 30-40-х годов, когда складывались литературные интересы начинающего писателя и он начинал свою творческую деятельность, была временем расцвета русской журналистики и формирования массового демократического читателя. Как пишет Достоевский в одном из фельетонов «Петербургской летописи» (1847 г.), подводя итоги *«литературы за прошлый сезон»*: *«Число подписчиков на журналы, газеты и другие издания увеличилось в огромных размерах, и потребность чтения начала распространяться уже по всем сословиям»* (18, 28). Результатом этого процесса стало появление понятия *«читающая публика»*, вошедшее в журнальный обиход.

В критике 1840-х гг. сложилось представление о том, что «литература не может существовать без публики, как и публика без литературы». Белинский разработал в своих статьях понятие «публика». Для него читающая публика – это, во-первых, известное число людей, читающих и покупающих книги, и, во-вторых, та часть народа, которая «в созданиях пишущей стороны находит свой дух, свою собственную жизнь»¹⁵⁸. Писатель, по мнению Белинского, создавая свои произведения, должен помнить о читателе. «Кто поэт про себя и для себя, презирая тол-

¹⁵⁸Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. М., 1954. С. 426.

пу, тот рискует быть единственным читателем своих произведений»¹⁵⁹.

Рассуждения Белинского о «читающей публике» переключаются с идеями Гегеля, поклонником философии которого критик был в свой «допетербургский период». В пункте третьем Предисловия к трактату «Феноменология духа» («Писатель и публика») Г. В. Ф. Гегель излагает свое убеждение в необходимости проверки научной или художественной идеи реакцией публики, «дабы проверить для себя <...> то, что еще остается его уединенным делом, и дабы убеждение, которое носит еще лишь частный характер, испытать как нечто всеобщее»¹⁶⁰. При этом Гегель разделяет публику на собственно массу и тех, кто «берет на себя роль ее представителей и поверенных»: «Публика во многих отношениях ведет себя иначе, чем эти последние, можно сказать, даже противоположно им. Если публика по добросердечию скорее на себя возьмет вину в том, что философское произведение ей не нравится, то те, [которые выдают себя за ее представителей], будучи уверены в своей компетентности, сваливают всю вину на писателя»¹⁶¹.

Под «читающей публикой» в письмах Достоевского имеется в виду широкий круг читателей, не ограничивающийся кружком Белинского, членом которого молодой писатель склонен считать на первых порах единомышленниками и называть в письмах не иначе как «наши». «Читающая публика», в представлении Достоевского, – это разнородная читательская аудитория – «толпа», литературные вкусы которой еще не сформировались, поэтому ее восприятие художественного произведения может быть ошибочным, но от приговора этой публики зависит судьба начинающего писателя. «В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности», – замечает Достоевский, имея в виду реакцию читателей на необычную авторскую позицию в романе «Бедные люди» («Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли

¹⁵⁹Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1956.. С. 345.

¹⁶⁰Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Гегель Г.В.Ф. Слово о су- щем. М., 2006. С. 135.

¹⁶¹Там же.

видеть рожу сочинителя: я же моей не показывал» (28/1, 117)). Вместе с тем, Достоевский замечает важное, с его точки зрения, обстоятельство – *восприимчивость* читающей публики к печатному слову: «...у всех потребность как-нибудь высказаться, у всех потребность подхватить и принять к сведению высказанное...» (18, 29), что может послужить залогом появления читателя-единомышленника или «компетентного читателя», пользуясь современной терминологией¹⁶².



Форма диалога с читателем была излюбленной на протяжении всего творчества Достоевского. Потребностью такого диалога объясняется обращение начинающего писателя к жанру фельетона. В форме непринужденной болтовни «*фельетониста-фланера*» с «*господами благовоспитанными читателями*» написано Достоевским объявление к альманаху «Зубоскал» (1845 г.)¹⁶³. В первом фельетоне «Петербургской летописи» (1847 г.) автор манифестирует свою позицию, одновременно иронизируя над фельетонной манерой: «*Но я фельетонист, господа, я должен вам говорить об новостях самых свежих, самых животрепещущих – пришлось употребить этот старинный, почтенный эпитет, вероятно созданный в той надежде, что петербургский читатель так и затрепещет радостью от какой-нибудь животрепещущей новости...*» (18, 15).

Исследователь раннего творчества Ф. М. Достоевского В. С. Нечаева замечает, что автор «Петербургской летописи» не противопоставляет себя читателям, а как бы причисляет себя к этой толпе, изображая ее изнутри: «Не легкий юмор, как у Губера и Плещеева, а безжалостная ирония, сатира, сарказм преобла-

¹⁶² Усманова А. Р. Читатель // Постмодернизм. Энциклопедия. М., 2001. С. 960.

¹⁶³ «Зубоскал» был запрещен цензурой, поэтому объявление о готовящемся альманахе стало единственным выступлением Достоевского в жанре фельетона в 1845 г. См. об этом: Примечания (18, 199).

дают в изображении им петербургских читателей его фельетон-нов, к которым он обращается, объединяя себя с ними: “Мы, господа...”¹⁶⁴. В этом акте самоиронии, по мнению В. С. Нечаевой, отразилось «тяжелое душевное состояние Достоевского»¹⁶⁵. Вместе с тем нельзя не заметить, что «*фельетонист-фланер*» должен рассматриваться как «условный автор» (термин М. Бахтина¹⁶⁶). Фигура фельетониста-повествователя является созданием концептированного автора и не может напрямую ассоциироваться с Ф. М. Достоевским; он такой же персонаж «Петербургской летописи», как и «*петербургский читатель*». Молодой писатель в данном случае опирается на традицию построения диалога «условного автора» с читателем, восходящую к Пушкину и Гоголю¹⁶⁷. По поводу манеры Гоголя (на которую ориентируется начинающий писатель Достоевский) Ю. М. Лотман пишет: «Вершиной гоголевского искусства было скрыть себя, выдумать вместо себя другого человека и от его лица разыгрывать романтический водевиль ложной искренности»¹⁶⁸.

В «Петербургской летописи» читатель наделяется голо-сом, выступая то в качестве оппонента, то в качестве единомышленника фельетониста; он является субъектом, обладающим своим текстом и в то же время играет роль объекта во фразеологической точке зрения автора. Таким образом, в ранней публицистике Достоевского проявилось «диалогическое мироощущение», о котором М. Бахтин писал как о постоянной примете творчества Достоевского, начиная с «Бедных людей»¹⁶⁹.

Автор, рассчитывая на творческое отношение к своему

¹⁶⁴ Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821-1849. М., 1979. С. 209.

¹⁶⁵ Там же. С. 208.

¹⁶⁶ Бахтин М. Из предистории романного слова // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. исследования разных лет. М., 1975. С. 412.

¹⁶⁷ О соотношении позиций автора и читателя в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» см., например: Степанов Л. А. Автор и читатель в романе // Пушкинские чтения на Верхневолжье. Калинин, 1974.

¹⁶⁸ Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 694.

¹⁶⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 459.

тексту читателя как идеального воспринимающего начала, предлагает возможности прочтения своего произведения с учетом определенного культурного и читательского кругозора; реализация же заложенных в тексте возможностей прочтения зависит от степени компетентности конкретного эмпирического читателя, у которого есть перспектива стать идеальным читателем. Текст Достоевского «как бы включает в себя образ “своей” идеальной аудитории»¹⁷⁰. Как пишет Ю. М. Лотман, «возможность такого “самообучения” адресата обуславливается, во-первых, тем, что в любом, даже предельно индивидуализованном, языке не все индивидуально: неизбежно наличествуют уровни, общие для обоих участников коммуникации, служащие базой для реконструкции. Во-вторых, это “индивидуальное” и новое неизбежно стоит на определенной традиции, память о которой актуализована в тексте»¹⁷¹.

Процесс формирования подразумеваемого (или концепированного, идеального) читателя, призванного раскрыть потенциальную множественность значений текста Достоевского, предполагает активную позицию эмпирического читателя, дистанцирующего себя относительно «виртуального» читателя, упоминаемого в тексте, и способного к восприятию авторской художественной концепции. Именно таким читателем, образ и модель которого формируется текстом произведения, мечтал быть понятым писатель Достоевский, вступая с ним в художественный диалог и выстраивая взаимоотношения с читателем по законам притчевого дискурса.

Рецептивный уровень авторского дискурса в произведениях Достоевского организует коммуникативную стратегию текста по отношению к читателю как реципиенту высказывания, вовлекаемому, подобно адресату притчи, в сферу диалогизированного авторского слова. При этом авторская дискурсивная стратегия не совпадает полностью с нарративной стратегией притчи, которая предполагает наличие поучающего и поучаемого. Для стиля Достоевского-художника не характерна моралистическая прямо-

¹⁷⁰ Лотман М. Ю. Семиосфера. СПб., 2000. С. 204

¹⁷¹ Там же. С. 160.

линейность. Как было убедительно доказано М. Бахтиным, характеристической чертой авторской позиции в произведениях Достоевского является диалогичность по отношению к созданному миру и герою. Отношение автора к читателям также лишено авторитарности. Читатель Достоевского – это активно воспринимающая художественный текст инстанция, он включается в решение нравственных и философских вопросов, занят самоопределением в разрешении вопросов добра и зла; поэтому чтение произведений Достоевского – это всегда большой духовный труд, дающий толчок к самосовершенствованию, – именно такую сверхзадачу ставил перед собой автор.

Активизация восприятия текста достигается у Достоевского путем вовлечения читателя в процесс «разгадывания авторской мысли», которая зачастую не лежит на поверхности, не навязывается автором путем авторитарного истолкования или монологического назидания, а скрыта в подтексте, облечена в иносказательную форму, поэтому становится доступной читателю только при условии погружения в «духовную реальность» произведения. В этом отношении текст Достоевского ближе к Евангельскому Слову, нежели, например, литературные притчи Л. Толстого, духовное содержание которых объяснено автором и преподносится читателю в виде готовой истины. Ведь и Христос, рассказывающий свои притчи, не открывал слушателям всей их духовной сути, облакая *бытийное* содержание в *бытовой* сюжет (о потерянной драхме, о заблудшей овце, о блудном сыне, о сеятеле). Со стороны воспринимающего притчу сознания требуется умение «отделить» универсальную идею от ее эмпирической оболочки, чтобы впоследствии применить в индивидуальной жизненной практике.

Читатель Достоевского, как и адресат притчи, выходит из соприкосновения с поэтической идеей преображенным, как об этом писал Н. Бердяев: «Глубокое чтение Достоевского есть всегда событие в жизни, оно обжигает, и душа получает новое огненное крещение. Человек, приобщившийся к миру Достоевского, становится новым человеком, ему раскрываются иные измерения бытия»¹⁷².

¹⁷² Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. С. 391.

Притчевая стратегия в тексте Достоевского проявляется в той роли, которая отводится автором читателю. Подобно адресату притчи, читатель романов Достоевского подчиняется скрытой авторской интенции, безошибочно угадывая симпатии и антипатии автора и вынося для себя нравственный урок.



Вопросы и задания

1. Варианты интерпретации понятий «дискурс» и «дискурсия».
2. Трактовка понятия «дискурс» в работе М. Фуко «Порядок дискурса».
3. Дискурс как коммуникативная стратегия текста (позиция В. И. Тюпы).
4. Анализ теоретического Введения монографии И. Силантьева «Газета и роман: Риторика дискурсивных смещений» (2006).
5. Интерпретация понятия «текст Достоевского» в исследовании К. Кроо «"Творческое слово" Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст» (2005).
6. Проблема взаимодействия художественного и нехудожественного (евангельского) дискурсов в рамках текста Достоевского, с точки зрения Е. Г. Новиковой, И. В. Силантьева, Т.А. Касаткиной.
7. Понятия *мотив* и *код*, их соотношение в характеристике креативного уровня авторского дискурса Достоевского.
8. Содержание понятия «притчевая стратегия авторского дискурса».

9. Интерпретации термина «притча» (работы С. С. Аверинцева, Е. К. Ромодановской, В. И. Тюпы, В. А. Михнюкевича).

10. Анализ словарной статьи «Блудный сын» в «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы» (Новосибирск, 2003).

11. Соотношение притчевого и житийного начала в тексте Достоевского.

12. Содержание понятия «концепированный читатель» в коммуникативной стратегии текста Достоевского.



Рекомендуемая литература

1. Аверинцев С. С. Притча / С. С. Аверинцев // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 305.

2. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник; отв. ред. и сост. Б. Н. Тихомиров, Г. К. Щенников. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – 480 с.

3. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник; сост. Г. К. Щенников. – Челябинск: Металл, 1997. – 360 с.

4. Есаулов, И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского / И. А. Есаулов // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. – Вып. 2. – С. 348 – 362.

5. Захаров, В. Н. Русская литература и христианство / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч.

трудов. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 5 – 11.

6. Захаров, В. Н. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского / В. Н. Захаров // Достоевский и мировая культура: альманах. – СПб.: Литер.-мемор. музей Ф. М. Достоевского, 1994. – С. 5 – 13.

7. Захаров, В. Н. Христианский реализм в русской литературе / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. трудов. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. – Вып. 3. – С. 5 – 22.

8. Касаткина, Т. А. Авторская позиция в произведениях Достоевского / Т. А. Касаткина // Вопросы литературы. – 2008. – № 1. – С. 196 – 227.

9. Климова, М. Н. Сюжетика агиографических рассказов о «грешных святых» М. Н. Климова // Сюжет, мотив, история: сб. науч. статей. – Новосибирск: Наука, 2009. – С. 59 – 75.

10. Кроо, К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интертекст / Каталин Кроо. – СПб.: Академический проект, 2005. – 288 с.

11. Михнюкевич, В. А. Притча / В. А. Михнюкевич // Достоевский: Эстетика и поэтика: словарь-справочник. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 205 – 206.

12. Новикова, Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст / Е. Г. Новикова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. – 254 с.

13. Печерская, Т. И. Мотив блудного сына в рассказах и повестях Ф.М. Достоевского / Т. И. Печерская // “Вечные” сюжеты русской литературы: (“блудный сын” и другие): сб. науч. тр. – Новосибирск: Инст-т филологии СО РАН, 1996. – С. 78 – 85.

14. Ромодановская, Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе / Е. К. Ромодановская // Евангельский

текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. научных трудов. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1998. – Вып. 2. – С. 73 – 111.

15. Силантьев, И. В. Газета и роман: Риторика дискурсивных смещений / И. В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 224 с.

16. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М.: Книга, 2004. – 254 с.

17. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. – 243 с.

18. Тюпа, В. И. Грани и границы притчи / В. И. Тюпа // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1999. – С. 381 – 387.

19. Шатин, Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе / Ю. В. Шатин // «Вечные» сюжеты русской литературы. – Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1996. – С. 29 – 41.

20. Чернов, А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века / А. В. Чернов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. – С. 151 – 158.



Глава 3

ПРИТЧЕВАЯ СТРАТЕГИЯ АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

«Дело поэта» и «дело художника»: роль замысла в формировании авторской стратегии

Существует несомненная связь между результатом творческого процесса и представлениями о нем писателя. Это утверждение справедливо по отношению к писателю Достоевскому, который рассматривал творческий акт как процесс одухотворения художника, озарения, которое приходит к нему свыше. Об этом Ф. М. Достоевский пишет А. Н. Майкову в мае 1869 г., обращаясь к нему *«как к знатоку и самому поэту»*, которому знакомо состояние, когда *«слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание»*, так что объяснить это можно, по мнению Достоевского, только проявлением в душе поэта *«бога, живого и сущего»* (29/1, 39).

Описанный Достоевским процесс зарождения в душе поэта будущего произведения напоминает рассуждения по этому поводу В. Г. Белинского, представления которого об искусстве, безусловно, оказали большое влияние на Достоевского в эпоху «натуральной школы». Белинский рассматривает создание художественного произведения как органический процесс, не отрицая его духовной сущности: *«Сущность всякого художественного произведения состоит в органическом процессе его явления из возможности бытия в действительность бытия»*¹⁷³. Зарождение поэтической мысли в душе поэта Белинский сравнивает с зерном, падающим в благодатную почву (образ, явно заимствованный критиком из Евангелия): *«Как невидимое зерно, западает в душу художника мысль, и из этой благодатной и плодородной почвы разворачивается и развивается в определенную форму, в образы, полные красоты и жизни, и наконец является совершенно особенным, цельным и замкнутым в самом себе миром...»*¹⁷⁴. По мысли критика, *индивидуальная общность* художественного произведения появляется на первом этапе его

¹⁷³ Белинский В. Г. Герой нашего времени // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988. С. 306.

¹⁷⁴ Там же.

создания: «...в замысле художника, в тех образах, в тех тенях и переливах красот, которые представлялись ему еще прежде, нежели он взялся за перо, — словом, в *творческой концепции*» (Выделено автором. – В. Г.)¹⁷⁵.

Очевидно, что рассуждения Достоевского о творческом процессе, так же, как и мысли Белинского, опираются на идеалистические представления, близкие к идеям Гегеля о природе художественного творчества, утверждавшего, что «произведение искусства является таковым лишь постольку, поскольку оно прошло через дух и возникло в результате его продуктивной деятельности»¹⁷⁶.

В концепции творчества Достоевского замыслу отводится особое место как некоему толчку, запускающему механизм творчества. Достоевский различал в творческом акте две стадии – *дело поэта* и *дело художника*. В письме к А. Н. Майкову¹⁷⁷ Достоевский пишет о двух этапах творческого процесса: «... *поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта, как создателя и творца, первая часть его творения.* <...> *Затем уж следует второе дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его*» (29/II, 39). Состояние поэта, описанное Достоевским, вызывает ассоциации со строфами Пушкина из «Евгения Онегина», в которых поэт пишет о возникновении замысла романа в стихах как о «смутном сне», в котором ему явились «юная Татьяна и с ней Онегин...». Перспектива будущего романа открывается Пушкину как нечто мистическое (таинственное): «*И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Ещё не ясно различал*»¹⁷⁸. В данном контексте рассуждений о творческом процессе

¹⁷⁵ Там же. С. 311.

¹⁷⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 45.

¹⁷⁷ Это письмо подробно анализируется в работе: Кирпотин. В. Я. Достоевский – художник: этюды и исследования. М., 1972. С. 145 – 148.

¹⁷⁸ Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М., 1981. С. 162.

«магический кристалл» Пушкина подобен «самородному алмазу» Достоевского.

Первый этап творческого процесса – зарождение поэтической идеи, о котором Достоевский пишет Майкову как *о совокуплении бога живого и сущего с душой поэта*. При этом поэт в концепции творчества, изложенной Достоевским, не просто восприимчив идеям, которые нисходят к нему свыше: «...если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти»; более того, форма будущего воплощения идеи зарождается тоже в душе поэта: «...сущность и даже размер стихов зависят от души поэта...» (Там же). В работе В. Я. Кирпотина наблюдения над мыслями Достоевского в письме к Майкову о таинственном зарождении будущего произведения в душе художника завершаются замечательной образной интерпретацией этого процесса: «...”поэзия” у него [Достоевского] – это замысел не логический, конечно, а замысел-туманность, которая должна была сгуститься в звезду-роман»¹⁷⁹. Как ни поэтично это сравнение, очевидно, не претендующее на научность, на мой взгляд, оно не соответствует мысли Достоевского о роли поэтического замысла. «Поэма», которую писатель сравнивает с «самородным драгоценным камнем» и необработанным «алмазом», – это, скорее, не туманность, а сгусток мысли, ядро замысла, вокруг которого организуется вселенная романа (если рассматривать творческий процесс в категориях и образах космогонии).

В упомянутом письме к Майкову Достоевский делится с адресатом *пришедшей ему в голову новой идеей*, выступая в роли своего рода «промежуточного звена» между высшей инстанцией творческого акта и художником. Нас, в данном случае, интересует форма изложения замысла *ряда былин в стихах*, в которых, как пишет Достоевский, поэт Майков должен воспроизвести «с русским взглядом, – всю русскую историю, отмечая в ней те точки и пункты, в которых она, временами и местами, как бы сосредоточивалась и выражалась вся, вдруг, во всем своем целом» (29/II, 39). Далее в изложении замысла, ко-

¹⁷⁹ Кирпотин В. Я. Достоевский – художник: этюды и исследования. С.148.

торым Достоевский делится с Майковым, очерчивается круг эпизодов и четко манифестируется идея будущего поэтического полотна, которое венчается картинами торжества русской идеи: «...Затем кончил бы фантастическими картинами будущего: России через два столетия, и рядом померкшей, истерзанной и оскопившейся Европы, с ее цивилизацией. Я бы не остановился тут ни перед какой фантазией» (29/II, 41). Как видим, перед нами образец четко сформулированной авторской позиции, когда будущее произведение еще только задумано. Очевидно, подобным образом писатель работал и с замыслами собственных романов, прописывая начерно главную идею произведения, воплощению которой будет подчинена работа художника – его поэтическая фантазия на следующем этапе создания романа.

Притчевая стратегия авторского дискурса у Достоевского проявляется на всех этапах создания художественного произведения: от возникновения замысла до его художественного воплощения. На этапе возникновения замысла авторская задача получает в записях Достоевского предельно четкое выражение в формулировке идеи будущего произведения, содержащей потенции её развертывания. Зачастую именно на стадии замысла связь с притчевой основой особенно наглядна.

Сохранившиеся письма и черновики Достоевского позволяют проследить связь между первоначальным замыслом и его воплощением. Формулируя идею будущего произведения писатель всегда очень точно определяет её *зерно*, которое впоследствии «прорастает» в окончательном варианте текста и несмотря на все напластования всегда «просвечивает» в нем. Так, в письме к Н. Н. Страхову в сентябре 1863 г. Достоевский излагает суть поэтической идеи романа, который появится в 1866 г. под названием «Игрок». За три года до художественного воплощения замысел романа представляет собой довольно четкую картину, фокусом которой является герой – «*один тип заграничного русского*», в характере которого автором намечены важные психологические черты: «*Я беру натуру непосредственную, человека, однако же, многоразвитого, но во многом недоконченного, изверившегося и не смеющего не верить, восстающего на авторитеты и боящегося их <...> Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулет-*

ку. Он – игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не просто скупец. <...> Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует её низость, хотя потребность риска и облагораживает его в глазах самого себя» (28/II, 50-51). По замыслу автора, весь рассказ это «...НАГДЯДНОЕ и подробнейшее изображение рулеточной игры», «...это описание своего рода ада, своего рода каторжной “бани”». «Хочу и постараюсь сделать картину», – заканчивает автор (28/II, 51). Таким образом, в первоначальном замысле, несмотря на отсутствие сюжетных подробностей, без труда угадывается характер будущего произведения и, главное, очерчено авторское оценочное поле (имеющее в подкладке императивную потенцию) по отношению к герою и изображаемой картине.

Замысел романа «Идиот» сформулирован Достоевским еще короче – это идея Князя Христа, о которой Достоевский писал С. А. Ивановой: *«Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете. <...> На свете есть одно только положительное лицо – Христос...» (28/II, 251). В замысле романа проявилось стремление писателя дать современникам положительный нравственный ориентир – идеал, который, как пишет Достоевский С. А. Ивановой, «ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» (Там же). Показательно, что в качестве положительного идеала выдвигается центральный образ Евангелий¹⁸⁰.*

¹⁸⁰ В связи с проблемой воплощения замысла о «положительно прекрасном человеке» и «князе Христе» нельзя не отметить, что этот вопрос вызвал бурную дискуссию в критике и литературоведении, отражением которой стала полемика в альманахе «Достоевский и мировая культура» (рубрика «Приглашение к спору»). А. В. Тоичкина в ответ на статью В. А. Свительского с красноречивым заглавием «Сбились мы, что делать нам!..» (Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. СПб, 2000. С. 205-230), замечает: «Противоречие между замыслом о “положительно прекрасном человеке” и тем потенциалом, который раскрылся в образе князя Мышкина в художественном целом “Идиота”, пока не находит объяснения в работах современных исследователей. Критики, которые отрицают положительный смысл образа героя, входят в противоречие с автором, утверждающим этот смысл

Деясь в «Дневнике писателя» замыслом будущего произведения под условным названием «Атеизм» (который частично был реализован в «Подростке» и «Братьях Карамазовых») – романа «*о русских теперешних детях, ну и конечно о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении*», Достоевский вновь высказывает своё представление о творческом процессе: «*Поэма готова и создана прежде всего, как и всегда должно быть у романиста*» (22, 7).

Таким образом, на стадии замысла *поэтическая* мысль Достоевского представляет собой лаконично оформленное высказывание и содержит «притчевое зерно», где в свернутом виде сконцентрированы потенции повествования, которое оформляется на следующем этапе *художественной* обработки *поэтической* идеи автора. На этапе художественного воплощения, когда *создатель и творец* уступает место *художнику*, замысел обрабатывается, облекается художественной плотью, воплощается в сюжете, однако *поэтическая идея* (по выражению Достоевского – *поэма*), ради которой создается произведение, сохраняется, подчиняя себе *художественную фантазию*.

Если перевести описание творческого процесса в представлениях Достоевского на язык современной теории литературы, то, очевидно, можно говорить о соответствии понятий:

- ✓ *поэт (создатель и творец)* – автор-носитель концепции;
- ✓ *художник* – концепированный автор, высшая смысловая инстанция, опосредованная в тексте субъектными и сюжетно-композиционными формами.



художественным целым романа. Те же, кто отстаивает исключительно положительный смысл образа, входят в противоречие с процессом динамического развития образа, обозначающим глубинные истоки трагедии судьбы “положительно прекрасного человека”» (Тоичкина А. В. «Сбились мы...»? // Достоевский и мировая культура. Альманах № 16. СПб, 2001. С. 200).

Притчевая стратегия в аспекте динамической поэтики: от замысла к воплощению

История зарождения и воплощения идеи романа «Преступление и наказание» (1867 г.) – первого романа «великого пятикнижия»¹⁸¹ Достоевского – позволяет пронаблюдать процесс формирования притчевой стратегии авторского дискурса, отразившийся в письмах и черновиках писателя. В изложении замысла будущего романа в письме к М. Н. Каткову из Висбадена (когда оформилась только общая идея и обозначились главные персонажи) явственно проступает притчевая парадигма¹⁸², с её актантно-предикативной структурой: есть герой – заблудший молодой человек, поддавшийся искушению и совершивший преступление, есть четко выраженная авторская интенция, совпадающая с императивом *божией правды и земного закона*, которые *принуждают* героя к покаянию.

Приведем отрывок из письма к Каткову с изложением замысла будущего романа с небольшими сокращениями, по возможности сохранив его структуру:

«...Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшийся некоторым странным “недоконченным” идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, боль-

¹⁸¹ «Великое пятикнижие» – встречающееся в научном и литературно-критическом обиходе факультативное, нетерминологическое обозначение “больших” романов Достоевского 60 – 70-х гг., начиная с “Преступления и наказания” (Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. С. 111)

¹⁸² Б. Н. Тихомиров, отмечает, что «... первоначальный замысел даже тяготел к жанру философской притчи», подчеркивая в нем мысль «о действии некоего *универсального* нравственного закона» (Тихомиров Б. Н. «Лазарь, гряди вон!». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 11).

на, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. “Она никуда не годна”, “для чего она живет?”, “Полезна ли она хоть кому-нибудь?” и т.д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить её, наоборот; с тем, чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства..., докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении “гуманного долга к человечеству”, чем уже конечно “загладится преступление”, если только может назваться преступлением этот поступок...

<...> Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. <...> Тут-то и разворачивается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, не подозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он – кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли своё... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (28/II, 136 – 137)¹⁸³.

¹⁸³ Сравните с тем, как излагал сюжет романа Д. Писарев в статье «Борьба за жизнь»: «Образованный молодой человек, бывший студент, Раскольников, убивает старуху процентщицу и её сестру, похищает у этой старухи деньги и вещи, потом в продолжении нескольких недель томится и терзается сильнейшей душевной тревогой и, наконец, не находя себе покоя, сам на себя доносит, после чего, разумеется, отправляется в каторжную работу» (Писарев Д.И. Борьба за жизнь // Достоевский в русской критике.. М., 1956. С. 162 – 163). Критик включает влияние на Раскольникова каких-либо «идей», объясняя всё нуждой героя, и в причинах признания преступника видит только слабость его натуры, не перенесшей «душевной тревоги» (критик не берет во внимание эпилог романа, где и свершается, по замыслу автора, суд *Божьей правды* и происходит покаяние).

Поэтическая мысль, представленная в кратком изложении замысла, стала тем самым ядром, вокруг которого был впоследствии организован мир романа «Преступление и наказание». Иной точки зрения придерживается Б. Н. Тихомиров, который считает, что «...замысел 1865 года еще не является *замыслом романа-трагедии*. <...> в письме к Каткову изложен план произведения о *другом* герое и *другом* преступлении. И прежде всего там нет еще *Раскольникова* – каким он предстает перед читателями на страницах “Преступления и наказания”»¹⁸⁴. Система доказательств исследователя основана на том, что в замысле не получила отражения вся сложность идеи Раскольникова и личности героя-идеолога: «Не герой, его характер, его “новое собственное слово” и “новый шаг” движут сюжет произведения, но “Божия правда” и “земной закон”, которые берут своё. В виду надличностного характера этих сил *личность* героя в первоначальном замысле оказывалась величиной вполне *факкультативной*. Герою-преступнику оставалось лишь *свидетельствовать* на своем личном опыте о непреложности и окончательном торжестве тех законов, во власти которых он оказывается»¹⁸⁵.

Однако не следует слишком многого требовать от первоначального замысла, который появляется в душе *поэта*, по выражению Достоевского *во всей своей сущности*, пока еще без подробностей его воплощения. В конце изложения своего замысла в письме к издателю Каткову Достоевский подчеркивает: «*Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль. Я хочу придать теперь художественную форму, в которой она сложилась. <...> Само собою разумеется, что я пропустил в этом теперешнем изложении идеи моей повести – весь сюжет*» (28/II, 137 – 138). Тем не менее в изложении Достоевским замысла будущего произведения определено главное, что получит развитие в тексте романа:

¹⁸⁴ Тихомиров Б. Н. К осмыслению глубинной перспективы романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994. С. 26.

¹⁸⁵ Тихомиров Б. Н. «Лазарь, гряди вон!». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. С. 11.

- ✓ вчерне определена личность будущего героя – носителя идеи: обозначена важная черта его натуры – «шатость в понятиях»¹⁸⁶, которая в дальнейшем будет осмыслена как *расколотость* его сознания, заставившая его метаться между состраданием к людям и презрением к ним как к «*тварям дрожащим*», и будет зафиксирована в фамилии героя – Раскольников;
- ✓ характер идеи, которой заражен герой, и отношение к ней автора также обозначены – это одна из тех *странных «недоконченных» идей, которые носятся в воздухе*. Этот метафорический образ *носящихся в воздухе идей* в эпилоге канонического текста романа развернется в символическую картину заражения человечества «*страшной неслыханной и невиданной моровой язвой, идущей ... на Европу*», «*трихинами, существами микроскопическими, вселяющимися в тела людей*» и заставляющими их «*бесноваться и сумасшествовать*»;
- ✓ очерчена психологическая коллизия финала будущего романа – потребность искупления греха страданием: «*чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, замуцкло его <...> Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело*» (28/II, 137);
- ✓ определена императивная интенция автора, отмеченная в изложении замысла дефинициями: *Божия правда, земной закон, закон правды*.

Таким образом, можно утверждать, что висбаденский замысел – *о том герое, о той идее* и *о том преступлении*, художественному исследованию которых Достоевский посвятил свой роман «Преступление и наказание», выработав для их воплощения адекватную форму и остановившись именно *на том названии*, которое как нельзя лучше передаёт идею произведения¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Кстати, заметим, что «словечко» *шатость* впоследствии будет использовано Достоевским в другом романе как основа фамилии другого героя, также обладающего этой чертой характера – Шатова в «Бесах».

Этапы поисков нарративной стратегии, соответствующей замыслу, отражают логику авторской мысли. В начале художественной разработки замысла Достоевский обращается к форме повествования от первого лица. В первой (краткой) редакции («повести») – это записки «для себя», которые открываются словами: *«16 июня. Третьего дня ночью я начал описывать и четыре часа просидел. Это будет документ... Этим листом у меня никогда не отыщут»* (7, 6). Эта форма, очевидно, не удовлетворила писателя, так как характер героя, мучительно переживающего совершенное им преступление, делал такие записки «неестественными»: для того, чтобы в деталях описать свое преступление герой должен был обладать большим хладнокровием, в отличие от Раскольникова, каким он предстал в окончательном варианте текста. Герой – автор записок постоянно оговаривает: *«я впал в забытие», «дальше ничего не помню», «сон и бред меня обхватывал», «память и рассудок совершенно оставляли меня»,* – оправдывая свои обрывочные записи. Уже в этой редакции автор обращает внимание на то, что герой сознаёт свою оставленность Богом, что получило отражение в записи: *«Тяжелее всего мне было впечатление, что меня кто-то как будто оставил, что память тоже меня оставляет...»*. Рядом в черновике было вписано: *«...что Бог меня оставил и отнимает разум»* (7, 10).

В этой редакции все события освещались с позиции автора записок, находящегося под обаянием своей идеи, а значит, не способного к объективной оценке произошедшего с ним. То же можно сказать и о второй (пространной) редакции – черновом автографе, названном Достоевским «Под судом», открываю-

¹⁸⁷ По мысли Б. Н. Тихомирова, «установлению правильного угла зрения на содержание, проблематику первого романа из “великого пятикнижия” Достоевского, адекватному пониманию воплощенной в нем авторской концепции во многом препятствует всемирно прославленное название произведения – “Преступление и наказание”, являющееся <...> “рудиментом” более раннего замысла, претерпевшего позднее в ходе работы над романом, серьезные и принципиальные изменения» (Тихомиров Б. Н. К осмыслению глубинной перспективы романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». С. 27)

щемся записью: «*Я под судом и всё расскажу. Я всё запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие, и все судьи мои, если хотят. Это исповедь. Ничего не утаю*» (7, 96). В черновике этой записи предшествовали варианты, зачеркнутые Достоевским: «*Это полная исповедь. Я для себя, по своей потребности пишу, и потому ничего не утаю*»; «*Ни одного слова лжи не скажу, хотя бы от этого зависело [оправдание] спасение моё*» (Там же). Судя по этим открывающим исповедь преступника записям, он несколько не раскаялся в своем преступлении и, находясь под судом, пишет свои записки, чтобы доказать свою правоту («*пусть прочтут и другие, и все судьи мои*»). Это не похоже на исповедь-покаяние, скорее это форма самоутверждения героя, исповедание его веры. Достоевский записывает в черновике: «*Одна из глав начинается: Не понимаю я эту глупость, которая случилась со мной*» (7, 137). В другом месте герой, анализируя свои переживания, объясняет своё теперешнее состояние: «*Я факта не [вынес] перенёс. Что ж: не перенёс, так перенесу*» (7, 121). Очевидно, что герой на данном этапе разработки характера не осознаёт своего преступления, для него – это «*глупость*», «*факт*». Такая «исповедь» не содержит нравственного урока, который, судя по сформулированной в висбаденском замысле идеи, важен для автора. Впоследствии, избрав адекватную замыслу нарративную стратегию, Достоевский записывает: «*МВ. К сведению. Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано*» (7, 149)¹⁸⁸. Последнее замечание свидетельствует, насколько для автора значима мотивация исповеди (для чего), важен факт исповеди не только «для себя», но и «для других», именно – исповеди-покаяния.

В третьей (окончательной) редакции Достоевский следующим образом определяет повествовательную стратегию: «*Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже с словами: “и до того это нечаянно сделалось”*» (7, 146). Таким образом,

¹⁸⁸ Позднее такая написанная Ставрогиным исповедь без покаяния, прочитанная в келье Тихоном, будет названа старцем «горделивым вызовом от виноватого к судье» (11, 24).

поменяв точку зрения, с которой изображаются события, Достоевский формулирует для себя принципиальную установку: позиция автора максимально приближена к точке зрения героя, автор не может объяснить то, что непонятно герою. То есть функция авторского повествования сводится к фиксации событий, в центре которых находится герой, и к передаче *его* психологического состояния и *его* видения мира. Такая установка вскоре была осмыслена Достоевским как препятствующая воплощению задачи – «*Перерыть все вопросы в этом романе*» (7, 148), – для чего необходимо было усилить позицию *всеведения* автора, призванного «*всё уяснять*»: «*Рассказ от себя, а не от него. Если же исповедь, то уж слишком до последней крайности, надо всё уяснять. Чтоб каждое мгновение рассказа всё было ясно*» (Там же). На этом этапе разработки замысла возникает фигура условного автора, которому присуща «*полная откровенность вполне серьёзная до наивности*»: «*Предположить нужно автора существом всеведующим и непогрешимым, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения*» (7, 149). Заявленная позиция сближает автора (хотя бы в рамках одного только художественного произведения) с Творцом, с присущими только ему *всеведением* и *непогрешимостью* и поэтому имеющим право «*выставлять всем на вид*», то есть наставлять и поучать. Таким образом, в третьей (окончательной) редакции обозначается притчевая стратегия авторского дискурса, ориентированная на евангельский текст. На этом этапе работы в черновиках появляется запись, датированная 2 января 1866 года, под названием «ИДЕЯ РОМАНА», имеющая заголовок: «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЁМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ». Суть *православного воззрения* как установка концептированного автора формулируется в черновике следующим образом:

«Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, – есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания.

Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье и всегда страданием» (7, 154 – 155).

Сформулированная таким образом идея романа по сути является авторским опровержением казуистики Раскольникова и

объяснением его пути: от заблуждений через страдания к истинному счастью. По мысли Достоевского, *«тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т.е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т.е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra¹⁸⁹ которое нужно перетаскать на себе»* (7, 155).

В записи от 2 января 1866 года формулируется авторское понимание характера Раскольникова: *«В его образе выражается в романе мысль непомерной гордости...»*, в оппозицию которому ставится Соня: *«Она ведет ему напротив»* (7, 155). В набросках эпизода чтения Евангелия (*«Лазарь, гряди вон»*) Соня говорит, обращаясь к Раскольникову: *«А я знаю, что Бог вас найдет»* (7, 188).

Достоевский предполагал завершить роман назиданием, обозначенным в подготовительных материалах: *«NB: ПОСЛЕДНЯЯ СТРОЧКА: Исповедимы пути, которыми находит Бог человека»* (7, 203).

Реконструированная таким образом динамика поисков авторской нарративной стратегии, позволяет судить о том, что в основе концепции романа лежит мысль, близкая по своему содержанию идеи евангельской притчи о блудном сыне.

При анализе черновых записей, так же как и окончательного текста романа следует различать автора – художника, по определению Достоевского, (или концепированного автора, как его определяет Б. О. Корман) и автора как условную фигуру, принадлежащую художественному тексту, – *существо всеведующее и непогрешимое*).

Подготовительные материалы к роману – это поле деятельности художника, который придает первоначальному замыслу художественную форму. Как показали наблюдения над черновыми записями, автор как условная фигура текста, так же как и герой романа, является предметом рефлексии автора-художника.

В результате работы, проделанной художником, в процессе воплощения поэтической идеи, притчевый императив уходит в подтекст в соответствии с установкой концепированного авто-

¹⁸⁹ За и против (лат.).

ра (*художника*), но все-таки обнаруживает себя, как будет показано ниже, на разных уровнях текста: в сюжетно-композиционной организации, мотивной структуре и монологически оформленном эпилоге и др. Авторский дискурс как коммуникативная стратегия текста, адресованного читателю, воплощается в романе «Преступление и наказание» в речевой сфере как *всеведущего автора*, так и героя (Раскольникова) и других персонажей¹⁹⁰. Нас будут интересовать имплицитные формы воплощения авторского дискурса, реализованные в притчевой стратегии текста.

Одним из способов выявления авторского оценочного поля в романе, скрытого от читателя формой бесстрастного повествования *от имени автора всеведущего и всезнающего*, может стать анализ авторской стратегии, которая лежит в основе нарратива романа. С учетом замысла писателя, важную роль в организации повествования отводится мотиву блудного сына.



Мотив блудного сына как основа нарратива

Историософский контекст романа: почвенничество Достоевского

Роман «Преступление и наказание» (1866 г.) создавался в конце «второго петербургского периода»¹⁹¹ жизни и творчества Достоевского, воплотив итог духовных и идеологических иска-

¹⁹⁰ С этой точки зрения анализирует роман «Преступление и наказание» А. Жолковский. См: Жолковский А. Быть или не быть Богом: К одному парадоксу авторской власти у Достоевского // Автор и текст. СПб., 1996.

¹⁹¹ Рамки «второго петербургского периода» (вслед за П. Н. Сакулиным) мы определяем следующим образом: с 1860 по 1867 гг. См.: Сакулин П. Н. Второе начало. Незданные письма Достоевского 1949 – 1865 // Достоевский Ф. М. Письма. Сборник / под ред. А. С. Долинина. М.; Л., 1930. С. 523-545.

ний писателя первой половины 60-х гг. Трактовка романа невозможна без учета историософской концепции Достоевского, ставшей основанием публицистического и художественного творчества писателя.

Духовный опыт каторги и ссылки отлился у Достоевского в его *идею почвы*, главный тезис которой состоит в следующем: *«Высшее общество, прожив эпоху своего сближения с Европой, свою эпоху цивилизации почувствовало само собою необходимость обращения к родной почве»* (19, 8). Достоевский сравнивает русский цивилизованный слой то с *«рыбой, вытащенной из воды на песок»*: *«мы чувствуем, что истратили все наши силы в отдельной с народом жизни, истратили и испортили воздух, которым дышали, задыхаемся от недостатка его и похожи на рыбу, вытащенную из воды на песок»* (19, 6), то с *«воздухоплавателем, поднявшимся на 7 000 футов от земли»* (19, 148).

В публицистических выступлениях Достоевского *цивилизованный слой* помещен между *почвой* (народной Россией) и Европой. Писатель так характеризует русское общество послепетровского периода: *«В этом обществе мы говорили на всех языках, праздно ездили по Европе, скучали в России и в то же время сознавали, что мы совсем не похожи на французов, немцев, англичан, что тем есть дело, а нам никакого, они у себя, а мы – нигде»* (18, 11).

Актуализация в авторском сознании духовного и нравственного содержания притчи о блудном сыне в 1860-х гг. связана со сложившейся в «послекаторжный» период творчества писателя историософской концепцией «почвенничества». Достоевский исходит из понимания состояния современного общества как «духовного блуда», в результате которого в забвении оказались высшие духовные ценности, веками хранимые православным сознанием русского народа. В истории отпадения высшего общества от своих корней, в трактовке писателя, ясно обнаруживаются структурные элементы евангельской притчи, которая многократно интерпретируется и трансформируется на эмпирическом и символическом уровнях сюжетов его романов и в подтексте его публицистических выступлений. Собственно, почвенничество Достоевского – это публицистический вариант авторского аллмотива, где «блудный сын» – русская интелли-

генция, покинувшая свой Дом – *почву* и «расточившая имение свое» – духовное наследие нации, хранимое почвой – русским народом.

Само понятие *почва* в интерпретации Достоевского восходит к евангельской притче о Сеятеле, где «семя есть слово Божие» (Лк. 8: 11). Именно народная среда является, по Достоевскому, той «доброй землею», на которой упавшее зерно «взошед, принесло плод сторичный» (Лк. 8: 8). *Почва* – это те, «которые услышавши слово, хранят его в добром и чистом сердце и приносят плод в терпении» (Лк. 8: 15)¹⁹². Достоевский неоднократно высказывал свое убеждение, что «народ русский в огромном большинстве своем – православен и живет идеей православия в полноте, хотя и не разумеет эту идею отчетливо и научно» (27, 18).

Обращение к библейскому тексту в качестве источника образов и мотивов становится особенно значимым для писателя после пережитого им в Сибири духовного переворота, смысл которого сам Достоевский понимал как «возврат к народному корню, к узнанию русской души, к признанию духа народного» (21, 134). Пафос публицистики Достоевского 60-х гг. связан с обоснованием необходимости воссоединения распавшихся частей русского общества; «культурный слой», по мысли Достоевского, должен «соединиться с народною почвой и принять в

¹⁹² В работе Б. М. Энгельгарда «Идеологический роман Достоевского» понятие «почва» трактуется расширенно: «Почва – это вся совокупность органически создаваемой народной культуры со всеми противоречивыми стремлениями добра и зла, с ее неожиданными отклонениями в сторону и жуткими провалами, с ее косноязычной мудростью и диким изуверством. Это загадочная, вечно подвижная стихия характеризуется прежде всего могучей волей к жизни, волей первоначально темной, бессознательной (темной силой Карамазовской), но, в конце концов, духовно просветляющей и обретающей правду. Это царство становящегося духа, где еще нет обретения полной свободы, но есть глубокая тоска по ней...» (Энгельгард Б. М. Идеологический роман Достоевского С. 293). В результате такой трактовки снимается оппозиция, позволившая Достоевскому обосновать идею «возвращения» цивилизованного слоя на «родную почву» как необходимое условие национального возрождения.

себя народный элемент» (19, 7). «Цивилизация привела нас обратно на родную почву», – пишет Достоевский в статье «Книжность и грамотность» (1861 г.) (19, 19).

Спустя полтора десятилетия в «Дневнике писателя» за 1876 г. Достоевский продолжает эту мысль: «...мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться перед правдой народной и признать её за правду, даже в том случае, если она вышла бы отчасти и из Четы-Минеи. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома...» (22, 44-45).

В публицистических выступлениях Достоевского 60-х гг., Петербург ассоциируется с «культурным слоем», «цивилизованного общества», выросшего над русской «почвой». В маргинальной природе Петербурга, по Достоевскому, воплотилось то переходное состояние между Европой и Россией, в котором оказалось все русское общество. По словам *подпольного парадоксалиста*, Петербург – это «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» (5, 101). «Отвлеченный» и «умышленный» – определения, прямо указывающие на оторванную от живого начала и надуманную (искусственную) природу города. Петербург Достоевского, как всё цивилизованное русское общество, подобен той самой «рыбе», вырванной из своей стихии, и «воздухоплавателю», которому «дышать трудно». Поэтому в этом городе «душно», «не хватает воздуха», он губителен для русского человека. В романе «Преступление и наказание» Порфирий Петрович говорит Раскольникову: «Вам, во-первых, давно уже воздух переменить надо. <...> Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» (6, 351).

Согласно почвеннической теории Достоевского, начало обособления русского высшего слоя от народа было положено петровскими преобразованиями: «Реформа Петра Великого <...> нам слишком дорого стоила: она разъединила нас с народом» (18, 36). Слово «обособление» становится под пером Достоевского определением целой эпохи русской жизни: «Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего “обособления”. Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное. <...> Всякому хочется начать сначала. Разрывают прежние связи без сожаления».

ния, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается» (22, 81). В художественных произведениях Достоевского символом этого обособления становятся *подполье* и *угол*, в которые пытаются спрятаться от *живой жизни* его герои. Подпольный парадоксалист, открывающий галерею «беспочвенников» Достоевского, порвав все связи с людьми, так обозначает свою новую позицию по отношению к окружающему миру: «Я и прежде жил в этом углу, но теперь я поселился в этом углу» (5, 101).

Состояние обособления как проявление крайнего индивидуализма порождает идеи, ориентированные на западные образцы: идеи наполеонизма, «разумного эгоизма», социализма, наконец, которые Достоевский подвергает критике как не имеющие ничего общего с интересами и потребностями русского народа. По мнению Достоевского, «тип русского революционера, во всё наше столетие, представляет собою лишь полнейшее указание, до какой степени наше передовое, интеллигентное общество разорвало с народом, забыло его истинные нужды и потребности, не хочет даже и знать их...» (25, 26). Эти идеи Достоевский оценивает как ложные: «...Ложные идеи прививаются к обществу, особенно молодому и неопытному, укореняются в нем и приносят впоследствии, а иногда и в скорости, неприятные, вредные результаты» (19, 19).

Обособившийся от мира в каморке-гробу Родион Раскольников создаёт свою бунтарскую теорию, поддавшись «ложной идее». В истории героя романа «Преступление и наказание» Достоевский изобразил путь от обособления к *живой жизни*, через преступление к покаянию и духовному воскресению – это путь, по которому, по убеждению Достоевского, должен пройти русский блудный сын – *бездомный скиталец* в родной земле. Впервые словосочетание «русский скиталец»¹⁹³ появляется в черно-

¹⁹³ О генеалогии «русского скитальца» см: Благой Д. От Кантемира до наших дней. Т. 1. М., 1972. С. 493-494; Буданова Н. Ф. «Подпольный человек» в ряду «лишних людей» // Русская литература. 1976. № 3. С. 110-122; Подготовительные материалы. Дневник писателя на 1880 год // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 463-465; Одинокое В. Г. Образ-характер Евгения Онегина в трактовке Достоевского // Одинокое В. Г. Поэтика русских писателей XIX

вых записях Достоевского к Пушкинской речи. В «Дневнике писателя» за 1880 г., в котором была опубликована речь (произнесенная Достоевским на праздновании в честь открытия памятника Пушкину в Москве) и авторские комментарии к ней, мотив блудного сына воплотился в истолковании оторванного от родной почвы «русского исторического типа» как «скитальца в родной земле», «русского бездомного скитальца».

В понятии «русские бездомные скитальцы» симптоматично определение «бездомные». «Дом» (по словарю В. Даля) – слово, обозначающее не только жилище, но и *род*; «бездомный» – шатун, потерявший дом (род). В этической системе Достоевского «бездомность» обозначает оторванность от народных корней. В отличие от Н. Добролюбова, увидевшего в галерее героев литературы от Онегина до Обломова одну общую черту – «обломовщину», как черту, присущую русскому национальному характеру, Ф. Достоевский главный порок героев этого типа видит в духовном скитальничестве. Заметим, что Обломова Достоевский вообще не включает в галерею «русских скитальцев», очевидно, в силу присущего этому характеру родового начала, связи с Домом.

В формуле: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве», – провозглашенной Достоевским в Пушкинской речи, заключена идея необходимости возвращения на родную почву. Призыв к «гордому человеку» оформлен Достоевским как цитата (заключен в кавычки, стилизован под стиль апостольских Посланий), хотя не является в строгом смысле цитатой из Священного Писания. Таким образом, Достоевский апеллирует к читательской памяти, включая механизм читательского восприятия сакральных текстов, который предполагает процесс «угадывания» высших смыслов¹⁹⁴.

в. и литературный процесс. Новосибирск, 1987. С. 32-45; Буданова Н.Ф. От «общечеловека» к «русскому скитальцу» и «всечеловеку» (Лексические заметки) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып.13. Л., 1996. С. 200-212; Фаликова Н. Э. Американские мотивы в поздних романах Ф. М. Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1999. С. 199-202.

Указывая *русскому бездомному скитальцу* путь к возрождению, Достоевский следует логике евангельской притчи, стилистически сближая свою речь с евангельским словом и создавая тем самым глубокий метафорический подтекст. Говоря о возможности решения *проклятого вопроса* «по народной вере и правде», автор речи о Пушкине, очевидно, имеет в виду ответ, который дает почитаемое в народе Евангелие. В Евангелии от Луки блудный сын осознает свою вину перед отцом, только «*пришед в себя*», то есть, заглянув себе в душу, овладев собой: «*Пришед в себя, сказал: <...> Встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! Я согрешил против неба и перед тобою. И уже не достоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих*» (Лк. 15: 17-19). С этим местом из Евангелия перекликается обращение Достоевского к *русскому скитальцу*: «*Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой – и узришь правду*» (26, 139).

В Подготовительных материалах к «Дневнику писателя» за 1880 г. Достоевский развивает эту мысль: «*Овладей собою и узришь правду, станешь достойнейшим праведником – наступит и для тебя золотой век*» (26, 214). Указывая *русскому скитальцу* путь покаяния, автор Пушкинской речи ставит ему в пример «*первых христианских подвижников*»: «*Это мысль русская, ее создает и народ, он читает её в жизни первых русских подвижников, побеждавших себя и плоть свою и выраставших до страшного значения силы, видевших Христа так, что и земля не могла вместить их*» (Там же). Таким образом, судьба *русского бездомного скитальца* в идеале видится Достоевскому как

¹⁹⁴ Уместно здесь привести мысль Т. А. Касаткиной по поводу функций евангельской цитаты в произведениях Достоевского: «Цитата для Достоевского – род заклинания, которым он *вызывает*, словно духов, *приводит* в свой текст чужие образы. Это возможность (мгновенно, минимальными средствами) огромного расширения смысла, ибо все богатство значений и ассоциаций процитированного произведения вбирается Достоевским в текст посредством цитаты» (Курсив автора. – В.Г.) См.: Касаткина Т. А. О творческой природе слова. С. 154.

преображение блудного сына в праведника путем смирения своей гордости¹⁹⁵.

У Достоевского, как и в Евангелии, речь идет о необходимости труда на ниве отца, чтобы заслужить его прощение. *Русские бездомные скитальцы*, в трактовке автора «Дневника писателя», – это представители оторвавшегося от родной почвы интеллигентного слоя – *блудные дети*, единственный путь которых Достоевский видит в покаянии и смирении, возвращении в свой Дом и труде *на родной ниве*.

Христианская идея прощения и восстановления «*заблудшей души*», лежащая в основе историсофской концепции Достоевского, содержит в себе притчевое зерно: «почвенничество» – это публицистический вариант экспликации евангельского сюжета о блудном сыне.



Лазарь или блудный сын?

В «Преступлении и наказании» мотив блудного сына вписан в контекст других евангельских цитат и аллюзий, что делает его присутствие в нарративе произведения неявным. Его выявление требует специального анализа повествовательной структуры романа в ее метафизическом срезе.

Традиционно комментаторы романа «Преступление и наказание» указывают на чтение Соней по просьбе Раскольникова сцены воскресения Лазаря из Евангелия от Иоанна¹⁹⁶ как на

¹⁹⁵ Эта мысль связана с замыслом Достоевского написать «Жизне великого грешника», герой которого, принадлежащий к типу «русского скитальца», должен был пройти путь от греха через покаяние к святости.

¹⁹⁶ При этом, как подчеркивает польский исследователь Э. Малек, евангельский рассказ о воскресении Лазаря, не являющийся собственно притчей, «функционирует в тексте романа на правах притчи». (Malek E. Жанр притчи в позднем творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого (Тезисы доклада) // Fiodor Dostojewski – mysl i dzieło. –

«символический “фокус” романа», который «символически прообразует возможность грядущего воскресения главного героя»¹⁹⁷. «...Заключенная в евангельской притче о воскресении Лазаря идеология спасения и воскресения определяет ведущие смыслы романа Достоевского», – справедливо замечает Е. Г. Новикова¹⁹⁸.

Однако при чтении Соней притчи о воскресении Лазаря актуализируется не только идея *спасения* и *воскресения*, но и выступающая в ней на первый план проблема *веры* и *неверия*. Эпизод воскресения Лазаря в Евангелии – одно из доказательств божественной природы Иисуса как сына Божьего. Иисус, воскресив Лазаря, доказывает неверующим свою божественную природу: «Отче! Благодарю Тебя, что Ты услышал Меня. Я и знал, что Ты услышишь Меня; но сказал *сие* для народа, здесь стоящего, чтобы поверили, что Ты послал Меня» (Ин. 11: 41,42). В Евангелии сказано: «Тогда многие из Иудеев, пришедших к Марии и увидевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него» (Ин. 11: 45). О чуде пробуждения веры в душе Раскольникова мечтает Соня, читающая этот эпизод: «*И он, он – тоже ослепленный и неверующий, – он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! Сейчас же, теперь же, – мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания*» (6, 251).

Как показывает текст романа, сама Соня ассоциирует Раскольникова не с Лазарем, а с неверующими иудеями («*Зачем*

Materialy Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Ustronie Wlkp., 5-7 maja 1981 r. Łódź, 1981. S. 74).

¹⁹⁷ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. С. 31.

¹⁹⁸ Новикова Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст. Томск, 1999. С. 115. Эту же мысль развивает А. Б. Криницын, утверждая, что «чудо воскресения Лазаря служит прообразом судьбы не только Раскольникова, но и Сони, являясь и её лейтмотивом», а также участи Миколки, на которого «упал только отсвет духовного преступления Раскольникова». «В результате, – пишет исследователь, – сюжет о воскресении Лазаря предстает в «Преступлении и наказании» сразу в нескольких отображениях» (Криницын А. Б. О евангельском прасоужете романов пятикнижия Ф. М. Достоевского. С. 338-339).

вам, Ведь вы не веруете?...», – отвечает она вначале на просьбу Раскольникова прочесть из Евангелия). Просьба Раскольникова к Соне продиктована желанием проверить себя, сверить свою идею с Евангелием. Чтение притчи о Лазаре приводит к парадоксальному результату: Раскольников не только не *уверовал* (*сейчас же, теперь же*, – как *мечталось* Соне), а как будто даже укрепился в идее собственного избранничества. Последующий затем диалог Раскольникова и Сони ориентирован уже не столько на только что прочитанную притчу, сколько на другие евангельские тексты, среди которых комментаторами не указан эпизод главы третьей Евангелия от Луки («Иоанн проповедует и крестит»). Раскольников не просто не принял *Сонину веру*, а сам пытается *обратить* Соню в свою веру, стать ее руководителем, приведя систему аргументов и доказывая, что ей *так нельзя оставаться*» и нужно *вместе идти, по одной дороге*. На ее вопрос, *«что же делать?»*, он заявляет: *«Что делать? Сломать, что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя!»* (6, 253).

Вопрос: *«Что же нам делать?»* – задавали Иоанну-крестителю люди, которых он обращал в новую веру (Лк. 3: 10-12). В отличие от Иоанна, который только готовил «путь Господу», поэтому призывал вновь обращенных ждать пришествия того, который *«очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым»* (Лк. 3: 17), Раскольников не только проповедник, он знает, что делать¹⁹⁹. Получается, что при чтении Евангелия Раскольников примерял на себя роль не Лазаря и не неверующих иудеев, а роль Иисуса²⁰⁰, взявшего на себя страдания людей (*«и страдание взять на себя!»*), и испукавшего своим подвигом их грехи перед Богом. Подобная

¹⁹⁹ В позиции Раскольникова, в изображении Достоевского, прочитывается полемика Достоевского с Чернышевским и его новыми людьми из романа *«Что делать?»*, в названии и содержании которого И. Паперно также указала евангельский подтекст (Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996).

²⁰⁰ *«Слово Иисус происходит от еврейского слова *спасать* или *посланного спасти* (Мф.V, 21, Лк. II, 21)»* (Библейская энциклопедия. С. 758).

позиция может рассматриваться как самозванство. Преступление Раскольникова – это его богоборческий бунт, результат его отступничества от Бога²⁰¹, что характеризует его как блудного сына Бога, захотевшего жить по-своему и берущего на себя его функцию.

Наряду с евангельской притчей о воскресении Лазаря, которая введена в текст романа непосредственно, в виде обширных цитат, притча о блудном сыне входит в текст не явно, а в виде сюжетного мотива, актуализирующего идею притчи в читательском сознании без непосредственного воспроизведения ее содержания.



Архетипический мотив и его трансформации

В «Преступлении и наказании» связь с притчей о блудном сыне зафиксирована уже в структуре названия романа (оно двусоставно, так же, как и структура притчи: *уход – возвращение*). Причем слова *преступление* и *уход* связаны по смыслу, *преступить – переступить*, то есть *выйти за пределы*, очерченные определенным укладом, законом (в притче – домом). В связи с этим особое значение приобретает семантика слова *порог*, отмеченного в тексте романа М. Бахтиным²⁰². В названии романа благодаря его двусоставной структуре заключена мысль о неотвратимости нравственного закона, составляющая основу евангельской притчи.

Мотив блудного сына прочитывается на метафизическом уровне сюжетного повествования в истории *отпадения Раскольникова от Дома* и его *возвращения*. Сюжет романа «Преступле-

²⁰¹ Как замечает И. И. Середенко, «претензия Раскольникова стать как Христос прочитывается как одержимость дьяволом» (Середенко И. И. Мотив искушения в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник ТГПУ. Вып.1 (26). Серия: гуманитарные науки (Филология). Томск, 2001. С. 28).

²⁰² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 292-293.

ние и наказание» укладывается в мифопоэтическую схему: *уход – испытание и искушение – возвращение и покаяние*. Автор проводит своего героя через все перипетии сюжета о блудном сыне. В предыстории Раскольникова – жизнь в родительском доме. Это время духовной чистоты героя. Об этом времени ему напоминает мать: *«Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!»* (6, 34); *«...еще когда мы с отцом жили и бедовали, ты утешал нас одним уже тем, что был с нами, а как похоронили отца, – то сколько раз мы, обнявшись, с тобою <...> на могилке его плакали»* (6, 398).

Достоевский, на первый взгляд, нарушает мифопоэтическую структуру притчи, отец Раскольникова умирает еще до ухода сына, мать же не дождалась своего Роды. Однако содержание притчи о блудном сыне намного глубже просто семейной истории. Проникая в глубинное содержание притчи, Достоевский раскрывает ее сакральный смысл.

Фаза *ухода* героя из Дома Отца выносится за рамки сюжетного повествования. Роман начинается с момента, когда Родион Раскольников, «расточивший имение свое» (что символически изображено в эпизоде заклада отцовских часов), находится в состоянии выбора, не решаясь сделать последний шаг, проявить «своеволие». Герой бунтует против Отца Небесного. В разговоре с Соней Раскольников (*«с каким-то даже злорадством»*) заявляет: *«Да, может, и бога-то совсем нет»* (6, 246). *«Молишься ли ты богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благодать творца и искупителя нашего?»* – в тревоге спрашивает Родиона Раскольникова мать, предчувствуя трагедию сына, который, действительно, «расточил имение свое», не только отдав в залог кольцо сестры и часы отца²⁰³, но и утратив веру в бога, присвоив себе его право решать, кому жить, кому умирать, по-

²⁰³ По мнению Е. В. Волошук, кольцо, подаренное Раскольникову сестрой, символизирует связь с семьей, старинные отцовские часы со стальной цепочкой – «символ земного времени», «цепь времен», которую разрывает Раскольников. Кроме того, отдавая в залог отцовские часы, герой отказывается от «доставшегося ему наследства» (Волошук Е. В. Художественный мир Ф. М. Достоевского (роман «Преступление и наказание»). Житомир, 1991. С. 86.).

кусившись на «*божий промысел*». В тексте романа эта инверсия зафиксирована в форме обращения к Раскольникову: «*Батюшка*», – что представляется не случайным и не может быть объяснено только принятой в то время формой обращения. Елена Ивановна, чья жизнь оказывается в руках Раскольникова, называет его «*батюшкой*» семь раз, Порфирий Петрович двадцать раз использует это обращение с нескрываемой иронией.

Фаза *искушения* блудного сына в истории Раскольникова представлена как искушение его дьяволом («*когда я в темноте лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?*»); б, 321) в результате того, что, уйдя от Отца, он оказался незащищенным от козней дьявола²⁰⁴.

По Достоевскому, современный человек – блудный сын Бога, поддавшийся соблазну жизни, свободной от высших регламентаций. Восхотев жить по своей воле, он оказался во власти дьявольских искушений. В произведениях Достоевского, принадлежащих к разным периодам его творчества, обнаруживается мифологический код, дешифровка которого вскрывает межтекстовые связи с архетипическим сюжетом о дьяволе, представленном в фольклоре, «евангельском тексте» и средневековой литературе в различных вариантах. С учётом традиции русских рукописных повестей мотив договора с дьяволом вписывается в сюжет блудного сына как мотивема, характеризующая фазу искушений героя.

В основе архаического сюжета лежит мотив борьбы дьявола за душу человека. Актантно-предикативная структура мотива договора человека с дьяволом, как она представлена в «Словаре-справочнике мотивов и сюжетов», включает в себя следующие элементы: «герой испытывает состояние острой нужды (влюблен в недоступную женщину/стремится разбогатеть/получить повышение по службе/стать царем и т.п.)

²⁰⁴ В статье И. И. Середенко убедительно показано, что искушение Раскольникова – это трагический вариант сакрального текста – эпизода Евангелия об искушении Иисуса Христа дьяволом в пустыне. Если «дьявол искушал Христа чудом и властью над миром, но был посрамлен и отступил», то «герой "Преступления и наказания" сам посрамлен даже не дьяволом, а чертом ("черт-то меня тогда потащил", "насмеялся он надо мной")» (Середенко И. И. Указ. соч. С.26, 28).

– ищет пути к дьяволу (определенное место, время, через посредника) – заключает договор/отрекается от Христа – получает желаемое – осознает свое грехопадение – после раскаяния (возможно посредством святого / Богородицы и т.п.) спасается (возможен обман дьявола)»²⁰⁵.

Эта актантно-предикативная схема достаточно полно реализуется в сюжетных линиях героев «великого пятикнижия» Достоевского. «В нем схвачены идейно-тематическое и поэтико-структурное единство этих романов, сходство их строения. <...> Обозначение, по-видимому, восходит к Пятикнижию Моисея, с которого начинается Ветхий Завет»²⁰⁶. По наблюдению современных исследователей, все смысловое целое пяти романов Достоевского, появившихся в период с 1867 по 1880 г., «организуется вокруг определенного евангельского фрагмента, становящегося символическим прообразом и структурной моделью для их макросюжета»²⁰⁷. Как указано в литературоведении: «С творчества Достоевского началась новая ремифологизация романа. Достоевский воскресил мифологическое отношение к повседневной жизни, тем самым вернув ей колоссальный смысл и давно утраченную серьезность»²⁰⁸. В. А. Бачинин точно определил место Достоевского как наследника культурной традиции, насчитывающей две с половиной тысячи лет: «Её начальной вехой можно считать ветхозаветную книгу Иова и наиболее близкий – гётевского «Фауста». Ей свойственно изображать триалог между такими протагонистами, как Бог, Дьявол и Человек. Каждому из них сопутствует своя собственная система апологитической аргументации – теодицея, дьяволодицея и антроподицея. Земной путь человека, способного быть “святым и грешным”,

²⁰⁵ Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. Новосибирск, 2003. Вып. 1. С. 87.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ Криницын А. Б. О евангельском прасюжете романов «пятикнижия» Ф. М. Достоевского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1993. № 5. С 336.

²⁰⁸ Предисловие // Творчество Ф. М. Достоевского. Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 9.

проходит в нормативно-ценностном пространстве, образуемом этими тремя опорами»²⁰⁹.

В связи с этим в изучении художественной структуры романов Достоевского актуализируются исследование мотива договора человека с дьяволом в сюжетных коллизиях романов и наблюдения над формой реализации мотива, его семиотикой и вариантами воплощения в соответствии с установками автора, обусловленными художественными и мировоззренческими задачами.

Мотив договора человека с дьяволом и его инвариант – мотив продажи души дьяволу – обнаруживаются в завуалированном виде в художественной структуре метафизического сюжета, зачастую, в трансформированном виде, вступая во взаимодействие с другими мотивами. Чаще всего мотив продажи души входит в систему структурных элементов, характеризующих мотив блудного сына, который является сквозным в творчестве Достоевского²¹⁰. Такая контаминация мотивов восходит к средневековой традиции²¹¹, в частности, наблюдается в ряде рукописных повестей, интерпретирующих уход героя из дома как отпадение от Бога, в результате чего он оказывается незащищенным от искушений дьявола.

В произведениях Достоевского выделяется две категории героев, в связи с которыми в подтексте повествования возникает мотив договора с дьяволом: первые одержимы идеей-страстью, вторые – любовью-страстью (у некоторых героев – это «паучье

²⁰⁹ Бачинин В. А. Достоевский: метафизика преступления (художественная феноменология русского протомодернизма). – СПб., 2001. С. 36-37.

²¹⁰ См.: Габдуллина В.И. «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф. М. Достоевского. Барнаул, 2008.

²¹¹ См.: Журавель О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996; Старостина Г. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и статья Ф. И. Буслая «Повесть о горе и злочастии, как Горе-злочастие довело молодца во иноческий чин» (Средневековые жанры в структуре романа) // Русская литература. № 3, 2004.

сладострастие)), ради утоления которых они готовы «продать душу».

Идея-страсть, будь то ротшильдовская идея (Ганя Иволгин, Аркадий Долгорукий) или идеи Наполеона, сильной личности, человека-бога (Раскольников, Кириллов, Иван Карамазов), смещает в сознании героев нравственные ориентиры, делает приемлемой для них иезуитскую мораль – «цель оправдывает средства», против которой выступает автор «Преступления и наказания». Для героев-идеологов характерно состояние духовного выбора, они решают для себя вопрос о существовании Бога, вынашивают богоборческие идеи, что может рассматриваться как почва для вступления в сговор с дьяволом, т.к. в духовной литературе «отрицание от Бога <...> мыслилось как предание себя дьяволу как божеству, как служба и моление ему»²¹². Соня Мармеладова точно «ставит диагноз» Раскольникову: «*От бога вы отошли, и вас бог поразил, дьяволу предал!..*» (6, 321).

В средневековых сюжетах договор человека с дьяволом зачастую скрепляется «рукописанием» – богоотступник пишет некий документ, который «будучи отдан Сатане, <...> с неизбежностью прикрепляет к нему создателя рукописания, его духовную сущность»²¹³. Герой-идеолог Раскольников является автором статьи «О преступлении», которая может быть рассмотрена как «богоотметное писание», так как герой в ней фактически отрекается от божьих законов, «отметая» идею Бога и противопоставляя вере доводы рассудка.

Любопытно, что рукопись статьи начинает действовать как бы независимо от воли автора и даже вредить ему. Отданная в одно печатное издание статья «О преступлении» неожиданно появляется в другом; за два месяца до преступления Раскольникова ее печатный вариант был прочитан следователем Порфирием Петровичем, и в процессе следствия статья становится своего рода обличающим автора документом. Представляется неслучайным тот факт, что к самому Раскольникову эта статья попадает из рук матери, когда он уже принял решение идти с повинной. Создается впечатление, что «бес» подбрасывает Раскольни-

²¹² Журавель О. Д. Указ. соч. С. 67.

²¹³ Журавель О. Д. Указ. соч. С. 96.

кову свидетельство его «избранности» и «гениальности» (используя, кстати, для своих целей его мать, которая, прочитав статью три раза и ничего не поняв в ней, укрепляется в мысли о гениальности своего сына). Однако на самого Раскольникового его собственное произведение производит противоположное впечатление, что свидетельствует о том, что он начинает освобождаться от наваждения: «Прочитав несколько строк, он нахмурился, и страшная тоска сжала его сердце. Вся его душевная борьба последних месяцев напомнилась ему разом. С отвращением и досадой отбросил он статью на стол» (6, 396).

Контакт героя с инфернальным миром происходит, в соответствии с архаической традицией, в уединенном месте²¹⁴. Для героев Достоевского характерно стремление «обособиться» от людей, забиться в свой «угол»²¹⁵. Именно там, «в углу», зарождается нашептанный бесом идея Раскольникова («...там-то в углу, в этом-то ужасном шкафу и созревало все это...» (6, 45); «когда я в темноте-то лежал и мне всё представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» – 6, 321).

В статье Г. В. Старостиной проводится параллель между Раскольниковым и героем средневековой повести «О Горе-Злочасти», в которой «горестная и злочастная судьба героя древнерусского произведения была олицетворена в “роковом спутнике”, демоническом существе – Горе-Злочасти, от преследования которого нет избавления»²¹⁶. Нечто подобное испы-

²¹⁴ Как сказано в монографии О. Д. Журавель, «в качестве места, где можно было встретить или вызвать бесов <...> также фигурируют не только однозначно маркированные, “нечистые” места (как омут, баня, распутье, болото), но и места просто уединенные...» Журавель О. Д. Указ. соч. С. 81.

²¹⁵ См. наблюдения В. Н. Топорова по поводу семантического поля «узость – ужас» в произведениях Достоевского: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. С. 224-225.

²¹⁶ Старостина Г.В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и статья Ф. И. Буслаева «Повесть о горе и злочасти, как Горе-злочасти довели молодца во иноческий чин» (Средневековые жанры в структуре романа) // Русская литература. № 3, 2004. По мысли исследовательницы, переключки ситуаций романа с эпизо-

тывает Раскольников; стремясь уединиться, «обособиться» от людей после преступления, герой ощущает рядом *его* незримое присутствие: «...дело в том, что он в последнее время, хоть и всегда почти был один, никак не мог почувствовать, что он один. Случалось ему уходить за город, выходить на большую дорогу, даже раз он вышел в какую-то рошу; но чем уединеннее было место, тем сильнее он сознавал как будто **что-то близкое и тревожное присутствие, не то чтобы страшное, но как-то уж очень досаждающее**, так что поскорее возвращался в город, смешивался с толпой, входил в трактиры, в распивочные, шел на Толкучий, на Сенную. Здесь было уж как будто легче и даже уединеннее» (6, 337).

В архетипическом сюжетном инварианте, связанном с платой дьявола, тот выполняет свою часть партнерских условий договора через разного рода служения – помощь в осуществлении желаний героя²¹⁷. В «Преступлении и наказании» мотивема служения дьявола обнаруживается в обстоятельствах преступления Раскольникова с того момента, когда возникла мысль допустимости «*пролития крови по совести*», которую он сформулировал в своей статье. Как сказано в романе: «*И во всем этом деле он всегда потом склонен был видеть некоторую как бы странность, таинственность, как будто присутствие каких-то особых влияний и совпадений*» (6, 52); «*как будто кто его принуждал и тянул к тому. <...> как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений*» (6, 58). В своей исповеди перед Соней Раскольников говорит об этом достаточно определенно: «... я ведь и сам знаю, что меня *черт тащил* <...> *черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все!*» (6, 321-322). Дьявол как будто решает за героя все возникающие проблемы и затруднения. Когда Раскольникову не удалось взять топор на кухне, как он планировал, «*бес*» как будто

дами древнерусской повести свидетельствуют о возможном знакомстве Достоевского со статьей Ф. Буслаева, опубликованной в «Русском вестнике» в 1856 г.

²¹⁷ Журавель О. Д. Указ. соч. С. 110-114

подсунул ему топор, лежащий в «темной каморке дворника»: *«Из каморки дворника <...> из-под лавки направо что-то блеснуло ему в глаза»* (6, 59)²¹⁸. *«"Не рассудок, так бес!" – подумал он, странно усмехаясь. Этот случай ободрил его чрезвычайно»* (6, 60). В момент убийства этот «бесовской» топор как будто сам обрушивается на голову жертвы: *«Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было»* (6, 63). Вспоминая этот момент в разговоре с Соней, Раскольников уже отчетливо формулирует возникшее тогда ощущение: *«А старушонку эту черт убил, а не я»* (6, 322). И в дальнейшем ему удастся выйти из дома убитой никем незамеченным, не оставив за собой никаких улик, что в последствии поражает самого убийцу. В подготовительных материалах к роману (ПМ 1), в варианте текста, где повествование ведется от лица героя, есть запись, в которой Раскольников размышляет по этому поводу: *«Это был злой дух: каким образом иначе удалось мне преодолеть все эти трудности?...»* (7, 80)²¹⁹.

²¹⁸ Эта «темная каморка», чтобы попасть в которую, Раскольникову нужно было шагнуть на «две ступеньки вниз» становится тем «переходным пространством», отделяющим свет от тьмы. Раскольников наклонился и взял топор. Очевидно, ощущения, пережитые в этот момент, вспоминаются ему, когда он говорит Соне: *«...власть дается только тому, кто посмеет наклониться и взять ее»* (6, 321); *«Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет?»* (6, 322). «Нагнуться», «наклониться» ради получения власти, по мысли Раскольникова, значит, «не покоробиться», не бояться греха (6, 319), принять дьяволово искушение. От власти над родом людским отказался Иисус, искушаемый дьяволом, призывающим его: «Итак, если Ты поклонись мне, то все будет Твое» (Лк. 4: 7).

²¹⁹ В цикле статей В. Е. Ветловской представлен подробный анализ воплощений дьявола в романе, который вначале искушает героя, а затем сопровождает его в «хождениях души по мытарствам» (См. Вбеловская В.Е. 1) Анализ эпического произведения: Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 117–129; 2) «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» // Там же. СПб., 2001. Т. 16. С. 97–117; 3) «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» (Статья вторая) // Там же. СПб., 2007. Т. 18. С.

По наблюдению О. Д. Журавель, мотивы, характеризующие поведение героя после вступления его в сговор с дьяволом: «отказ от исполнения культовых обязанностей христианина и разрыв родственных связей»²²⁰. В романе «Преступление и наказание» автор неоднократно фиксирует на этом внимание читателей. Мать Родиона Раскольникова спрашивает в письме своего сына: «*Молишься ли ты богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благодать творца и искупителя нашего? Боюсь я в сердце своем, не посетило ли тебя новейшее модное безверие?*» (6, 34). По сути эти же вопросы задает ему Соня перед чтением Евангелия, на что Раскольников признается, что давно не читал Евангелия («*Давно... Когда учился*») и не ходил в церковь (6, 249). Он не носит креста. Характерен в связи с этим диалог, состоявшийся между Соней и Раскольниковым после его признания в убийстве: «*– Есть на тебе крест? – вдруг неожиданно спросила она... Он сначала не понял ее вопроса. – Нет, ведь нет?...*» (6, 324). Вопрос Сони застаёт Раскольникова врасплох не только потому, что он не носит креста. Сама форма обращения Сони напоминает традиционную формулу: «Креста на тебе нет», – обличающую богоотступничество²²¹. Отсюда замешательство Раскольникова, не готового к такому вопросу²²².

Герой совершает своего рода ритуал отречения от людей, когда отвергает милостыню, бросив в воду поданный ему двугривенный: «*Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту*» (6, 93)²²³. После

143 – 160).

²²⁰ Журавель О. Д. Указ. соч. С. 59.

²²¹ Во сне Раскольникова о забиваемой лошади, подобной фразой обличается толпой Миколка, забивший до смерти лошадь: «Ну и впрямь, знать, креста на тебе нет!» – кричат из толпы уже многие голоса" (6, 49).

²²² Только перед явкой с повинной, Соня «перекрестила его и надела ему на грудь кипарисный крестик» как знак его возвращения к вере в Бога (6, 403).

²²³ О ритуальном значении жеста милосердия см: Назиров Р. Г. Жесты милосердия в романах Достоевского // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сборник статей. Уфа, 2005. С. 125-133.

убийства Раскольников ведет себя по отношению к родным, как одержимый бесом: «*Оставьте меня одного! <...> Забудьте меня совсем. Это лучше... <...> Может быть все воскреснет!.. А теперь, когда любите меня, откажитесь... Иначе, я вас возненавижу, я чувствую... Прощайте!*» (6, 239). После сцены отречения от родных Раскольников говорит Соне: «*Я сегодня родных бросил, <...> мать и сестру. Я не пойду к ним теперь. Я там все разорвал*» (6, 252).

В контексте социально-философской концепции «почвенничества» мотивема «отречение от роду и племени» выступает характерической чертой «русского бездомного скитальца», под которым Достоевский имеет в виду порвавшую с народной почвой интеллигенцию, а сам мотив *скитаний* и утраты Дома выполняет роль скрепы, объединяя два архетипических мотива – «блудного сына» и «договора с дьяволом».

Финальная фаза архетипического сюжета, предполагающая вмешательство высших сил, способствующих разрыву договора с дьяволом, посредником которых выступает «святой или Богородица», в романах Достоевского реализуется в образах героев-посредников, являющихся проводниками высшей Истины, Божественного Слова. В каждом романе «великого пятикнижия» Достоевского есть свой *святой*.

В «Преступлении и наказании» эта роль отводится Соне Мармеладовой, полное имя которой – Софья – в переводе с греческого, означает *мудрость*. Среди прочих толкований понятия *мудрость* позднебиблейская дидактическая литература «дает образ “Премудрости божией”, описанной как личное, олицетворенное существо²²⁴. В системе средневековой религиозной аллегории в руках у фигуры Мудрости изображалась Книга (Библия) как ее атрибут²²⁵. Как показано в работах Садаеси Игэта и Т. А. Касаткиной, в православной традиции София ассоциируется с Пречистой Девой Богородицей²²⁶.

²²⁴ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т.2. М., 1988. С. 464.

²²⁵ Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996. С. 177

Мотив будущего возвращения к Отцу начинает звучать уже в первой части романа в исповеди Мармеладова: «...а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия. (...) И прострет к нам руце свои, и мы припадем... и заплачем» (6, 21). Мармеладов почти дословно передает слова притчи: «...увидел его отец его и сжалился; и побжевав пал к нему на шею и целовал его» (Лк. 15: 20). Евангельская строчка «сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк. 15: 24) разворачивается в сюжетном повествовании о духовных скитаниях Раскольникова, прошедшего через нравственную смерть и через покаяние пришедшего к воскресению.

Фазы *покаяния* и *воскресения* – финальные в евангельской притче – в произведениях Достоевского представлены в авторской интерпретации. В притче о блудном сыне фаза покаяния дана в свернутом виде в словах блудного сына, обращенных к отцу: «Отче! Я согрешил против неба и перед тобой и уже не достоин называться сыном твоим» (Лк. 15: 21). Акт покаяния предполагает наличие исповедального слова, которому в романах Достоевского отводится значительное место. Духовное воскресение, как результат отречения от жизни без Бога, в плену соблазнов и искушений, видится Достоевскому необходимым исходом русского бездомного скитальца, к которому тот, по мнению писателя, ещё не готов. Достоевский подводит своих героев к исповеди, которая дается им мучительно, но не становится исповедью-покаянием, поэтому вслед за ней не следует духовного воскресения. Исповедь без покаяния становится сквозным сюжетным мотивом, проходящим через все крупные романы Достоевского. Это исповедь Раскольникова перед Соней, Ипполита Терентьева перед князем Мышкиным, Ставрогина пред Тихоном, Версилова перед Аркадием, Ивана перед Алейшей. Все эти исповеди – продолжение бунта, теоретическое его

²²⁶ Игэта Садаеси. Славянский фольклор в произведениях Ф. М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» – «Богородица» – «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev; Tokio, 1983. С. 80-81; Касаткина Т. А. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М., 2004. С. 372-380.

обоснование, исповедание своей веры, поэтому за ними не следует преобразования героев.

Истинное воскресение – возвращение в Дом Отца – переживает только Раскольников, однако и он приходит к нему, минув фаза покаяния через исповедь, прозревая истину внезапно, подобно блудному сыну, «пришед в себя» (Лк. 15: 20)



Жест героя как высказывание автора

Приметой акта покаяния в романах Достоевского становится жестовое поведение персонажей. Поэтика жеста приобретает особое значение в художественной структуре романа-трагедии, созданного Ф. М. Достоевским, поскольку по законам драмы «все внутреннее должно быть обнаружено в действии»²²⁷. В силу того, что действие романов Достоевского развивается «сразу в нескольких планах бытия»²²⁸, жест у Достоевского приобретает полисемантическое и знаковое значение: это не просто фиксация внешнего движения как передача душевных переживаний и психологических состояний персонажей (план эмпирический), но и знак или форма их отношения к миру действительному и идеальному (план символический). Как в связи с этим замечает Р. Г. Назиров: «Бытовое поведение героев Достоевского часто имеет символический характер: писатель рисует поведение как высказывание»²²⁹.

²²⁷ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов. М., 1990. С. 173. О художественных принципах романа-трагедии см. также: Евнин Ф. И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 436-451.

²²⁸ Гессен С. И. Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского // Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов. С.351.

Помимо всего сказанного, следует отметить, что в условиях полифонической системы романа Достоевского жест выполняет функцию высказывания не только и не столько героя, сколько автора о герое: его психологическом состоянии, характере, отношении к миру.

Внимательный читатель не может не заметить, что из романа в роман у Достоевского переходят жесты, к которым писатель испытывает особое пристрастие в силу их многозначности и заложенных в них психологических и символических возможностей. Это в первую очередь относится к жестам *поклона* и *поцелуя*, за которыми бытовая культурная и древняя ритуально-обрядовая традиция закрепила определенные символические значения. Жесты *поклона* и *поцелуя* в романах Достоевского характеризуют психологическое поведение героев, а также являются знаками степени принадлежности персонажей к высшей духовной сфере жизни, своеобразными медиаторами, переводящими действие в метафизический план.

В романе «Преступление и наказание», открывающем «великое пятикнижие» Достоевского, жестам поклона и поцелуя автор отводит особое место, подчеркивая и объясняя их символический смысл. Так, символика поклона Раскольникова Соне (*он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал её ногу*) – 6, 246) объяснена самим героем: *«Я не тебе поклонился, а всему страданию человеческого поклонился...»* (Там же). Соня, в свою очередь, говорит Раскольникову о необходимости покаяния, объясняя ритуальное значение земного поклона: *«Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем вслух: “Я убил!” Тогда бог опять тебе жизнь пошлет»* (6, 322). В данном случае имеет значение и место совершения ритуального жеста. Как отмечено в литературоведении:

²²⁹ Назиров Р.Г. Жесты милосердия в романах Достоевского // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сборник статей. Уфа, 2005. С. 125.

«Перекресток есть крест, который Раскольников должен взять на себя»²³⁰.

Покаянный жест Раскольникова, который он совершает, почти механически выполняя то, что велела ему Соня, неожиданно потряс его до глубины души: «...когда он дошел до середины площади, с ним вдруг произошло одно движение, одно ощущение овладело им сразу, захватило его всего – с телом и мыслью. <...> Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем» (6, 405). И хотя Раскольников не выдержал до конца этого испытания (преображения через покаяние не произошло из-за вновь проснувшегося в его душе презрения к людям), чувства, которые он ощутил в себе в этот момент, – знак возможности его будущего воскресения.

В Раскольникове это «движение» происходит внезапно, «вдруг», но оно стало исходом его страдания, внутренней потребностью его души. Причастной к покаянию Раскольникова автор делает не только Соню, но и «нищую бабу с ребёнком», которой он по дороге на площадь подал пятак, и услышал от неё: «Сохрани тебя бог!» (6, 405). «Нищая бабу с ребёнком», благословившая Раскольникова (как и «погорелая бабу с дитём», явившаяся Дмитрию Карамазову в его пророческом сне накануне покаяния) очевидно, связана в авторском сознании с образом Богородицы – заступницы за грешников перед Богом, которая в православной традиции ассоциируется с Матерью сырой землей²³¹.

Таким образом, через рисунок жестового поведения героя автор вскрывает глубинные мотивы его поступков, иногда недо-

²³⁰ См.: Бражников И. Внутри и снаружи. Истинный миропорядок в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 17. М., 2002. С. 34; Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 340-341.

²³¹ Мария Лебядкина в «Бесах» рассказывает, что после поучения старицы, которая открыла ей, что «Богородица – великая мать сыра земля, и великая в том для человека заключается радость. <...> а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься», стала «с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать...» (10, 116).

ступные самому действующему лицу. Посредством системы символических жестов, отсылающих к их евангельским прообразам, автор настраивает читателя на «считывание» в поведении персонажей авторского послания, адресованного вдумчивому читателю.



Притчевый финал

В эпилоге романа «Преступление и наказание» наблюдается смена авторской позиции по отношению к герою. На протяжении всего повествования автор всячески уходил от прямых оценок поступков Раскольникова, его мыслей и чувств, стремясь к объективной их фиксации. В первой главе эпилога *всеведущий автор*, казалось бы, бесстрастно рассказывает о том, что происходило с Раскольниковым после того, как он явился с повинной. Однако это кажущаяся бесстрастность. Передав обстоятельства судебного процесса и описав поведение на нём Раскольникова, автор не скрывает своего отношения к «чистосердечному рассказанию» Раскольникова, заметив: *«Всё это было почти уже грубо...»* (6, 411).

Вторая глава эпилога отмечена усилением авторской субъективности: теперь голос героя заглушается голосом автора, который, как бы не доверяя запутавшемуся в своих мыслях Раскольникову, объясняет читателю главное о нём: *«...он не раскаялся в своём преступлении»* (6, 417). Становится ясно, что автор знает о Раскольникове больше, чем он сам, когда, например, заявляет: *«Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь»* (6, 418). Как видим, в высказывании автора наблюдается тот самый «из-

быток» знания о герое, который, по мысли М. Бахтина, характерен для монологического романа.

В соответствии с законами притчевой наррации финал отмечен приметам авторского назидания и поучения. Авторская интенция, совпадающая с притчевым императивом, обнаруживается как в прямой форме – в авторском повествовании, так и в скрытой – в создании символического подтекста.

Особое место в эпилоге романа занимает описание болезненных снов Раскольникова. Как очень точно замечает В. В. Савельева, «введение сна – это факт авторской воли... сновидение всегда сюжетно судьбоносно и значимо для понимания авторской концепции»²³². *Горячешные грёзы* Раскольникова воспроизведены в тексте романа в форме авторского нарратива, то есть пересказаны автором, а не героем, который *«припомнил свои сны»*. Болезненные сны и грёзы Раскольникова объединены автором в один связный сюжетно организованный текст. Это *сон – пророчество автора*²³³, в котором в аллегорической форме представлена главная идея романа – предупреждение о возможных последствиях для человечества потери единых духовных ориентиров под влиянием *«носящихся в воздухе идей»*.

Изображенная в романе картина всеобщего разъединения, в результате которого гибнет весь мир, перекликается с мыслью Достоевского, писавшего ещё в 1864 г. в журнале «Эпоха»: *«Всё более и более нарушается в заболевшем обществе нашем понятие о зле и добре, о вредном и полезном. Кто из нас, по совести, знает теперь, что зло и что добро? Всё обратилось в спорный пункт и всякий толкует и учит по-своему»* (20, 218). Сравните с фрагментом из описания сна Раскольникова: *«Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих*

²³² Савельева В. В. Архетип сновидения в русском романе (от Пушкина до В. Сорокина) // Культура и текст – 2005. Сб. науч. тр. междунар. конф. Барнаул, 2005. С. 125.

²³³ В комментариях к роману указывалось, что «картина бредовых сновидений Раскольникова ориентирована Достоевским на библейские апокалиптические пророчества» (Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон» Роман Ф. М. Достоевского в современном прочтении. С. 435).

нравственных убеждений и верований <...> Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать» (6, 419–420)²³⁴. Для самого писателя была очевидной необходимостью объединения людей единой верой в идеалы, проповедуемые Христом. Автор судит своего героя именно с этих – христианских позиций. Народная (опирающаяся на *православные воззрения*) точка зрения на преступление и наказание вкладывается автором в речи каторжан, обращенные к Раскольникову: *«Ты безбожник! Ты в бога не веруешь! – кричали ему. – Убить тебя надо»* (6, 419).

Достоевский символически изображает смерть прежнего Раскольникова и его идеи посредством болезни, которая совпадает с концом поста (в церковном календаре он заканчивается Лазаревой субботой, в которую верующие христиане вспоминают о воскрешении Лазаря Иисусом Христом), Страстной седмицей и Святой седмицей – крестными муками Христа и его воскресением (*«Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую»* – 6, 419). Таким образом, следующая за тем сцена *воскресения* Раскольникова сводит в единый узел три евангельских мотива – блудного сына, Лазаря и Христа. Художественное время в Эпilogue романа ориентировано на христианский календарь: «на Рождество», «на второй неделе Великого поста», «весь конец поста и Святую», «вторая неделя после Святой». Как отмечает Б. Н. Тихомиров, «эта включенность повествования в новую, качественно иную временную парадигму составляет своеобразный “христианский фундамент” истории совершающегося в Эпilogue воскресения Раскольникова»²³⁵.

Изображенное в эпilogue романа воскресение Раскольникова происходит на вторую неделю после Святой, когда по церковному календарю отмечается Радоница, называемая в народе Родительским днем. Возвращение героя к Отцу символически изображено в картине раннего утра на берегу Иртыша, за которым Раскольникову грезится ветхозаветный мир, *«точно не прошли еще века Авраама и стад его»* (6, 421). Авраам в перево-

²³⁴ На эту переключку мыслей из журнальной статьи и романа «Преступление и наказание» указал в своём комментарии Б. Н. Тихомиров (См.: Тихомиров Б. Н. Указ. соч. С. 346).

²³⁵ Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон». С. 430

де означает «отец множества» (Быт. 11: 27). Именно в этот момент в душе Раскольникова поселилась «какая-то тоска», которая «волновала его и мучила» (6, 421). Исходом этой тоски стал его покаянный жест, когда рядом с ним появилась Соня: «... вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени» (6, 421). Соня в этой сцене, сама не осознавая того, исполняет роль прощающей стороны, то есть замещает Отца, любовь и прощение которого воскрешает блудного сына. Очевидно, об этой христианской любви идет речь в эпилоге: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (6, 421).

Сцена покаяния Раскольникова в эпилоге романа изображена посредством жестового поведения; автор фиксирует внимание на двух жестах – *рукопожатия* и *коленипреклонения*. Изменение душевного состояния Раскольникова после его болезни проявилось в том, как он пожимает руку Сони: «Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет её. Он всегда как бы с отворачиванием брал её руку... <...> Но теперь их руки не разнимались...» (6, 421).

С точки зрения С. Б. Пухачёва, исследовавшего поэтику жеста в произведениях Достоевского, «рукопожатие или соприкосновение рук» принадлежит к сакральным жестам и символизирует, с одной стороны, «установление горизонтальных связей между людьми», с другой, – «возврат к Творению», «подобно изображенному на фреске Микеланжело “Сотворение Адама”»²³⁶. Согласно логике исследователя, в иерархии жестов в произведениях Достоевского *рукопожатие* – высший жест, в отличие от *поклона* и *поцелуя*, как бы «затертых» от частого бытового употребления и утративших свое высшее значение, и посему не могущих «претендовать на “скрепу”», объединяющую героев романа»²³⁷.

²³⁶ Пухачёв С. Б. Поэтика жеста в произведениях Ф. М. Достоевского (на материале романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»): Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2006. С. 18.

²³⁷ Пухачёв С. Б. Кинесетические наблюдения над романом Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Роман Ф. М. Достоевского

По наблюдению Т. А. Касаткиной, жест Раскольникова, принимающего и держащего руку Сони наводит на ассоциации с изображением позы Богородицы и Христа на иконе Божьей Матери, именуемой «Сподручницей грешных», на которой Младенец-Христос держится обеими руками за руку Богородицы²³⁸. Таким образом, по мнению исследовательницы, в эпилоге романа актуализируется идея страданий и воскресения Христа.

Чудо воскресения Родиона Раскольникова вписано в пасхальный хронотоп – время страданий и преображения Христа²³⁹. «Как Христос прошел через *обязательное* унижение и поругание к высшей славе и торжеству, так и обыкновенный человек должен по православно-христианской концепции пройти через свою “Голгофу” и “пронести свой крест”»²⁴⁰. Однако, проводить аналогию между воскресением Христа и воскресением Раскольникова, безусловно, нельзя. Раскольникову, чтобы воскреснуть, нужно было прежде принести свое *покаяние*, подобно блудному сыну, но, даже находясь в остроге, «он не раскаивался в своем преступлении» (6, 417).

Если судить по финалу романа «Преступление и наказание», поклону или коленопреклонению автор придавал не меньшее значение как жесту, маркирующему состояние преображения героя. Именно посредством этого жеста автор изображает в финале романа покаяние Раскольникова («Он плакал и обнимал её колени»)²⁴¹, предшествующее его воскресению («Но он воскрес, и он знал это, чувствовал всем обновившимся существом своим») (6, 421).

«Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. М., 2007. С. 480.

²³⁸ См. об этом: Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004. С. 228-238.

²³⁹ Об этом пишет В. Н. Захаров (Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 47).

²⁴⁰ Алексеев А. А., Храпова А. О. Пасхальное // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С.104.

²⁴¹ Т. А. Касаткина трактует эту сцену «как поклонение иконе» (Касаткина Т. А. О творящей природе слова. С. 234).

Поза Раскольникова, стоящего на коленях перед Соней, воспринимается как покаянный жест, отсылающий к традиционным изображениям финального эпизода притчи о блудном сыне (на известной картине Рембранта «Возвращение блудного сына», и на лубочных картинках, иллюстрирующих притчу). Таким образом, при помощи рисунка жестового поведения персонажей автор встраивает финальную сцену романа, посредством включения читательских ассоциаций, в евангельский контекст, проецируя сакральный смысл на историю преступления и покаяния Раскольникова.

В финале романа автор реализует свой замысел, соответствующий его *православному воззрению*, сформулированному в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию» следующим образом: «...покупаются счастье страданием <...> Человек заслуживает свое счастье и всегда страданием» (7, 155). *Полное воскресение в новую жизнь* возможно, по мысли автора, только ценой искупления и страдания: «Они положили ждать и терпеть. Им оставалось ещё семь лет; а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!» (6, 421).

Воскресение Раскольникова означает его возвращение в мир людей, к своему роду, от которого он сам себя *отрезал* своим преступлением и своей гордостью. «Осуждая искания самовольной отвлеченной правды, порождающие только преступления, Достоевский противопоставляет им народный идеал, основанный на вере Христовой. Возвращение к этой вере есть общий исход и для Раскольникова, и для всего одержимого бесами общества», – пишет В. С. Соловьев²⁴².



²⁴² Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов. М., 1990. С. 40.



Вопросы и задания

1. Достоевский о роли замысла автора при создании художественного произведения (Письмо к А. Н. Майкову от 15 мая 1869 г. (29/I, 38 – 46)).

2. Приметы притчевой стратегии автора в изложении замысла романа «Преступление и наказание» в письме Ф. М. Достоевского к М. Н. Каткову от 10 – 15 сентября 1865 г. (28/ II, 137 – 137).

3. Пользуясь подготовительными материалами к роману «Преступление и наказание», проследите, как менялась нарративная стратегия текста от первой (краткой) редакции («повести») к третьей (окончательной) редакции романа (7, 5 – 213).

4. Роль евангельской притчи о Лазаре в нарративе романа. Анализ различных точек зрения по этому вопросу (Е. Г. Новиковой, Т. А. Касаткиной, А. Б. Криницына, Б. Н. Тихомирова).

5. Сюжетные функции мотива блудного сына в романе и его фазы.

6. Значение снов Раскольникова для понимания авторской концепции.

7. Сновидческий нарратив в романе «Братья Карамазовы».

8. На основании анализа жестового поведения персонажей романа (Сони Мармеладовой, Свидригайлова, Лужина,

Порфирия Петровича и др.) определите авторскую трактовку их характеров.

9. Функции мотива «братания» (обмена крестами) в романах «Преступление и наказание» и «Идиот».

10. Каким образом с мотивом блудного сына соотносится мотив «договора с дьяволом»? Пронаблюдайте за его развитием по тексту романа.

11. Обоснуйте свою точку зрения в полемике по поводу функции мотива воскресения в эпилоге романа. К какому евангельскому архетипу отсылает сцена воскресения Раскольникова – к истории Христа, Лазаря или к притче о блудном сыне?

12. Названия романов как элемент дискурсивной стратегии концепированного автора («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»).

13. От «автора всеведущего и всезнающего» к повествователю-хроникёру: динамика поисков нарративной стратегии в романах «великого пятикнижия».

14. Авторская дискурсивная стратегия в романе «Подросток».

15. Функции эпитафий в романах «Бесы» и «Братья Карамазовы»

16. Функционирование евангельского мотива «Христос и грешница» в нарративе романа «Идиот».

17. Жестовое поведение персонажей в романе «Идиот» как авторское высказывание (Князь Мышкин, Парфён Рогожин, Настасья Филипповна, Ипполит Терентьев).

18. Мотив искушения в нарративной структуре романов «великого пятикнижия» Достоевского.

19. Трансформация мотива блудного сына в сюжетных линиях героев романа «Идиот» (Мышкин, Рогожин, Ипполит Терентьев) и «Братья Карамазовы» (Дмитрий, Алеша, Иван).

20. Особенности авторской дискурсивной стратегии в эпизодах романов Достоевского.



Рекомендуемая литература

1. Алексеев, А. А. Пасхальное / А. А. Алексеев, А. О. Храпова // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник; науч. ред. Г. К. Щенников. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 104 – 105.

2. Бачинин, В. А. Достоевский: метафизика преступления (художественная феноменология русского протомодернизма) / В. А. Бачинин. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – 412 с.

3. Бэлнеп, Р. Л. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Р. Л. Бэлнеп – СПб.: Академ. проект, 2003.– 263 с.

4. Ветловская, В. Е. Анализ эпического произведения: Логика положений («Гот свет» в «Преступлении и наказании») / В. Е. Ветловская // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 14. – С. 117–129.

5. Ветловская, В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / В. Е. Ветловская. – СПб.: Пушкинский Дом, 2007. – 640 с.

6. Ветловская, В. Е. «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» (Статья вторая) / В. Е. Ветловская // Там же. – СПб.: Наука, 2007. – Т. 18. – С. 143 – 160.

7. Ветловская, В. Е. «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» / В. Е. Ветловская // Там же. – СПб.: Наука, 2001. – Т. 16. – С. 97–117.

8. Виролайнен, М. Н. Уход из речи, или Утрата какобретение / М. Н. Виролайнен // Парадоксы русской литературы. Петербургский сборник; под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – Вып. 3. – С. 105 – 116.

9. Габдуллина, В. И. «Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского: монография / В. И. Габдуллина – Барнаул: БГПУ, 2008. – 303 с.

10. Гохштейн, Г. М. О жанровой природе полифонизма (авторская позиция в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и И. А. Гончарова «Обломов») / Г. М. Гохштейн // Проблема автора в русской литературе 19 – 20 вв.: межвузовский сб. – Ижевск: Изд-во Удмурдского государственного университета, 1978. – С. 49 – 57.

11. Евдокимова, С. Процесс художественного творчества и авторский текст / С. Евдокимова // Автор и сюжет : сб. ст. ; под ред. В.М. Марковича и Вольфа Шмида. Петербургский сборник. – Вып. 2. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – С. 9 – 24.

12. Есаулов, И. А. «Место» автора в художественном целом / И. А. Есаулов // Дискурсивность и художественность : сб. науч. тр.; ред. М. Н. Дарвин, Н. Д. Тамарченко, О. В. Федунина. – М.: Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 267 – 275.

13. Захаров, В. Н. Христианский реализм в русской литературе / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. – Вып. 3. – С. 5 – 22.

14. Журавель, О. Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в русских повестях конца XVII – начала XVIII вв. / О. Д.

Журавель. – Новосибирск: Книга, 1996. – 214 с.

15. Захаров, В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского / В. Н. Захаров // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. – Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. – С. 37 – 49.

16. Иванчикова, Е. А. Автор и герой в повествовательной структуре романа Достоевского «Преступление и наказание» / Е. А. Иванчикова // Достоевский и современность: Материалы XV Международных чтений 2000 года. – Старая Русса, 2001. С. 72 – 92.

17. [Касаткина](#), Т. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / Т. А. Касаткина // Вопросы литературы. – 2003. – № 1. – С. 176 – 208.

18. Касаткина, Т. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского / Т. А. Касаткина // Достоевский в конце XX века: сб. статей. – М. : Классика плюс, 1996. – С. 67 – 82.

19. Касаткина, Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т. А. Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.

20. Креницын, А. Б. О притчевой основе идей в романах Ф. М. Достоевского / А. Б. Креницын // Вестник Московского университета. – Сер. 9. – Филология. – 1993. – № 5. – С. 54 – 59.

21. Мысляков, В. А. Как рассказана «история» Родиона Раскольников (К вопросу о субъективно-авторском начале у Достоевского) / В. А. Мысляков // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. – Л.: Наука, 1972. С. 147 – 163.

22. Назиров, Р. Г. Жесты милосердия в романах Достоевского / Р. Г. Назиров // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. статей. – Уфа: Наука, 2005. – С. 125 – 133.

23. Новикова, Е. Г. Софийность русской прозы второй половины XIX века: евангельский текст и художественный контекст / Е. Г. Новикова. – Томск: Изд-во ТГУ, 1999. – 254 с.

24. Оге Хансен-Лёве. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» / Оге Хансен-Лёве // Автор и сюжет: сб. ст. ; под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – С. 229 – 267 (Петербургский сборник. – Вып. 2).

25. Печерская, Т. И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф. М. Достоевского (первый сон Раскольникова) / Т. И. Печерская // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву: сб. науч. трудов. – Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1998. – С. 140 – 147.

26. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наука, 2007. – 835 с.

27. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – 560 с.

28. Сальвестрони, С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского / Симонетта Сальвестрони. – СПб. : Академ. проект, 2001. – 187 с.

29. Сараскина, Л. «Бесы»: роман-предупреждение / Л. Сараскина. – М.: Сов. пис., 1990. – 479 с.

30. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. – 243 с.

31. Савельева, В. В. Сны и циклы сновидений в произведениях Ф. Достоевского / В. В. Савельева // Русская словесность. – 2002. – №7. – С. 24 – 31.

32. Тихомиров, Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий / Б. Н. Тихомиров. – СПб.: Серебря-

Культура и текст <http://www.ct.uni-altai.ru/>

ный век, 2005. – 472 с.





ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Исследование эксплицитных и имплицитных форм функционирования авторского дискурса в тексте Достоевского, представляющего авторские интенции и идеологические и эстетические установки, представляется перспективным направлением в изучении текста Достоевского, позволяющим трактовать его с учетом авторской парадигмы.

Роман «Преступление и наказание» – единственное произведение Достоевского, в нарративе которого представлены все фазы архетипического сюжета блудного сына в его метафизическом срезе (от его отпадения от Дома Отца до духовного воскресения – возвращения к Богу в эпилоге). В результате последовательно проведенной авторской стратегии в романе возникает «притчевое поле», вбирающее в себя родственные идеи притчи о блудном сыне евангельские императивы о мытаре, о блуднице, о Лазаре, а также историю крестного пути Христа²⁴³.

Заданная в «Преступлении и наказании» притчевая парадигма не получила столь полного воплощения в следующих четырех романах писателя. Мотив блудного сына, пронизывая всё творчество Достоевского, воплощается в сюжетах его произведений в различных вариантах сочетания структурных элементов притчи. При анализе созданного Достоевским алломотива обнаруживаются авторские предпочтения и пристрастия в изображении и интерпретации определенных фаз архетипического сюжета.

Особый интерес для Достоевского представляют психологические коллизии, связанные с фазами *искушения* плоти и духа

²⁴³ В качестве альтернативных текстов в роман включены также сцены Страшного суда (в монологе Мармеладова) и Апокалипсиса (в эпилоге).

персонажа после его ухода (отпадения от Бога) и *возвращения* – нравственного *воскресения* после *покаяния*, что объясняется христианскими воззрениями писателя и его пониманием *основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия*. По Достоевскому: «*Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибшего человека...*» (20, 28).

В нарративной структуре романов Достоевского мотив блудного сына контаминирует с другими мотивами, восходящими к библейским сюжетам (искушения Иова, испытания веры Авраама, искушения Христа в пустыне и др.) и агиографической литературе, в которых искушение составляет основу нарратива. Таким образом, Достоевским устанавливается глубинная связь между указанными сюжетами и содержанием притчи о блудном сыне, где фаза искушения только намечена в тринадцатой строфе. В следующих романах «пятикнижия» акцент делается на изображении фазы *искушения* в соответствии с представлениями писателя о современном состоянии мира и позиции в нем русского бездомного скитальца. Фаза искушения, свернутая в притче о блудном сыне до размера одной фразы, разворачивается у Достоевского в повествование, имеющее «в подкладке» метафизический план изображения, на создание которого направлена авторская дискурсивная стратегия в романах «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы», в разное время разными исследователями рассматриваемых как *романы искушений* (К. В. Мочульский, Г. К. Щенников, Л. И. Сараскина, В. К. Кантор).

В заключение учебного пособия предложены примерные планы, которые могут стать руководством к самостоятельной разработке тем, связанных с проблемой авторского дискурса и нарративных стратегий в произведениях Ф. М. Достоевского, в виде рефератов, сообщений, письменных работ или устного обсуждения на практических или лабораторных занятиях. Литературу для раскрытия тем необходимо подобрать самостоятельно, опираясь на библиографические списки, представленные в конце каждой из глав настоящего пособия.



ПРИМЕРНЫЕ ПЛАНЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

ТЕМА I

АВТОРСКИЙ ДИСКУРС И ЕГО ФОРМЫ В ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

1. Обсуждение вопроса об авторском присутствии в литературоведении (автор и подпольный парадоксалист).
2. Нарративная структура «Записок из подполья».
 - 2.1. Примечание и послесловие автора.
 - 2.2. *Федор Достоевский* – концепированный или биографический автор?
 - 2.3. Подпольный парадоксалист как нарратор.
 - р Исповедальное и «литературное» в структуре «Записок».
 - р Пародийное начало в «слякотных историях» (тексты Н.В. Гоголя, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Некрасова как предмет пародирования).
3. Форма и содержание философского дискурса: парадоксалист как «квазиавторская фигура».
4. Притчевое начало в нарративе повести.
 - 4.1. Притчевая стратегия в изображении динамики духовного развития героя (уход / обособление – искушение / грехопадение – покаяние / исповедь как наказание – возвращение / признание «живой жизни»).
 - 4.2. Черты притчевого нарратива:
 - р «безымянность» и типичность героя (*один из характеров протекшего недавно времени / некий человек*);
 - р коммуникативная установка рассказчика на адресный монолог;
 - р маскировка исповеди под анекдот;
 - р притчеобразные вкрапления (*о сознающей мыши; о каменной стене, о хрустальном дворце и т.п.*);

р дидактическая интенция.

ТЕМА II

ДИНАМИКА НАРРАТИВНОЙ СТРАТЕГИИ АВТОРА В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

1. От «исповеди» преступника – к рассказу «от себя, а не от него»: нарративная стратегия романа в аспекте динамической поэтики (на материале черновиков к роману).
2. Условная фигура «автора всеведущего и всезнающего» в романе.
 - 2.1. Пространственная «точка зрения» автора:
 - р автор как спутник героя;
 - р «рудименты» исповедальной формы повествования;
 - р случаи «автономного» функционирования;
 - р автор и персонажи «второго ряда».
 3. Формы проявления сознания «концепированного автора» – «квазиавторские фигуры» (А. Жолковский):
 - р Соня как «резонёрствующая христианская праведница»;
 - р Порфирий Петрович как «сценарист-манипулятор»;
 - р «элементы авторства» в структуре образа Свидригайлова.
4. «Монологизация» авторской позиции в эпилоге:
 - р увеличение «удельного веса» голоса автора;
 - р авторское психологическое повествование;
 - р авторская интроспекция;
 - р сон Раскольникова как авторский нарратив;
 - р ориентация на притчевый императив в финале.

ТЕМА III

СТРУКТУРА НАРРАТИВА И НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ «ИДИОТ»

1. «Первичный автор» и «фиктивный автор».

1.1. Источник наррации в тексте: «всеведущий автор» или персонифицированный рассказчик?

р Рамки «всеведения».

р Позиция «наблюдателя».

р Слухи как источник знания.

р «Московский» сюжет в нарративе романа.

2. Персонажи-нарраторы:

2.1. «Слово» Мышкина: автор и герой;

2.2. Рогожин: исповедь блудного сына;

2.3. «Необходимое объяснение» Ипполита Терентьева как «вторичный нарратив»;

3. «Псевдонарративы» и их функции в тексте:

р «пети-жэ»;

р «правдивые истории» генерала Иволгина;

р «пророчества» Лебедева.

4. Позиция автора в эпилоге.

ТЕМА IV

МОТИВНАЯ ПАРАДИГМА АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

1. «Записки из Мертвого дома» и духовные искания Достоевского второй пол. 1850-х – нач. 1860-х гг.

2. Мотив смерти / воскресения в «Записках из Мертвого дома».

1.1. Семантика названия (смысл оксюморона «мертвый дом»).

1.2. Структура художественного пространства (свобода / неволя).

1.3. Духовный мир персонажей (вера / неверие).

1.4. Природный цикл и метафизический подтекст (зима – весна – лето / смерть – воскресение – жизнь).

2. Библейские мотивы в структуре характеров персонажей.

3.1. «Будьте как дети...»: мотив детскости

в структуре характеров каторжан.

3.2. Демонические характеры (тип Люцифера и тип

Ахримана).

3.3. Мотив милосердия.

4. Мотив воскресения в повествовательной структуре романа.

4.1. Форма исповеди и духовное преобразование рассказчика.

4.2. Мотив воскресения и композиция «Записок...»

4.3. Христианские праздники (от Рождества к Пасхе).

ТЕМА V

МОТИВ ДОМА В РОМАНЕ «ИДИОТ»

1. Категория Дома в историософской концепции Достоевского.
 2. Дом в структуре хронотопа романа.
 - 1.1. Петербургский дом и его семиотические характеристики: доходный дом / квартира; лестница, порог, угол, гостиная.
 - 1.2. Дом – гостиница – дача.
 - 1.3. Типология персонажей романа: неординарные и обычные / бездомные и домохозяева.
 - 1.4. Дом Парфёна Рогожина как infernalное пространство.
2. Нравственно-философское содержание категории Дома в романе.
 - 2.1. Дом и бездомье в этико-философской концепции писателя.
 - 2.2. Притча об оставленном доме (Мф., 19: 29) и тип «бездомного скитальца» в романе.
 - 2.3. Притча о выметенном доме (Лк., 11: 24–26) и система персонажей романа.

ТЕМА VI

МОТИВ ИСКУШЕНИЯ В РОМАНЕ «ИДИОТ»

1. Искушение в системе христианской морали и аскетики.
2. Структура мотива искушения в романе «Идиот».
 - 1.1. Искушение бесом богатства.
 - 1.1.1.** Мотив купли-продажи в сюжетной линии Настасьи Филипповны.
 - 1.1.2. Искушение Гани Иволгина.
 - 1.1.3. Рогожин как бес-искуситель.
 - 1.1.4. Искуситель и искушаемый в пародийной паре: Лебедев – генерал Иволгин.
 - 1.1.5. Случайное наследство князя Мышкина (искушаем ли Мышкин богатством?)
 - 1.2. Мотив искушения женщиной.
 - 1.2.1. Искушение женщиной как центр сюжетных коллизий романа.
 - 1.2.2. Три типа любви в романе.
 - 1.2.3. Христианская любовь князя Мышкина.
 - 1.3. Испытание веры.
 - 1.3.1. «Бес» князя Мышкина (мотив искушения Христа в пустыне).
 - 1.3.2. «От этой картины вера может пропасть...»: вера Рогожина.
 - 1.3.3. Ипполит Терентьев как блудный сын.
 - 1.3.4. Толкователь Апокалипсиса (Лебедев).
 - 1.3.5. Православие или католичество – выбор Аглаи.

ТЕМА VII

МОТИВ БЛУДНОГО СЫНА

В РОМАНЕ «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

1. Замыслы Достоевского («Атеизм» и «Житие великого грешника») и работа над романом «Братья Карамазовы».
2. Сюжет притчи о блудном сыне – зерно замысла романа.
3. Инверсии и усложнение традиционной притчевой схемы в отношениях отца и сына.
 - 1.1. Карамазов-старший как «блудный отец».

- 1.2. Федор Павлович Карамазов и старец Зосима: отец земной и отец духовный.
- 1.3. «Блудный сын» и «отцеубийца» – содержание авторской инверсии.
- 1.4. «Сын за отца...»: капитан Снегирёв и его сын Илюшечка.
2. Структурные элементы мотива блудного сына в историях братьев.
 - 2.1. «Блуд» и «возвращение» Дмитрия Карамазова.
 - 2.2. Иван Карамазов как «русский бездомный скиталец».
 - 2.3. Испытания Алеши Карамазова: замысел и воплощение.
3. Мотив блудного сына в житии старца Зосимы (кн. Русский инок).

ТЕМА VIII

МОТИВ МИЛОСЕРДИЯ

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

1. Мотив милосердия в системе христианских мотивов творчества Достоевского.
2. Функционирование мотива милосердия: от «Бедных людей» к «Униженным и оскорбленным».
 - 2.1. Формирование мотива в раннем творчестве Достоевского («Бедные люди»).
 - 2.2. Новая трактовка мотива милосердия в «Записках из Мертвого дома».
 - 2.3. Христианский идеал милосердия в романе «Униженные и оскорбленные».
3. Трансформация мотива милосердия в «великом пятикнижии» Достоевского.
 - 3.1. Мотив милосердия и идея сильной личности в романе «Преступление и наказание».
 - 3.2. Столкновение христианского идеала милосердия с собственнической психологией в романе «Идиот».
 - 3.3. Мотив милосердия в романе «Бесы».

- 3.3.1. Психологический феномен благодетеля.
- 3.3.2. Милосердие и идея «гордого человека».
- 3.4. Мотив милосердия и ротшильдовская идея в романе «Подросток».
- 3.5. Идея милосердия в художественной системе романа «Братья Карамазовы»: басня о луковке как центр нравственной парадигмы.