

Опера «Братья Карамазовы» как новый этап в истории бытования последнего романа Ф.М. Достоевского в культуре

Богомолова Ирина Анатольевна

*Студентка Российского государственного педагогического университета
имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия*

Опера А. Смелкова «Братья Карамазовы» (2008): проблема целостности как основная при воссоздании полифонического мира романа Ф.М. Достоевского в музыкальном произведении. «Легенда о великом инквизиторе», выступающая в композиции романа в качестве вставной главы, в опере выдвинута на первый план, она обрамляет каждый из двух актов оперы, обретая, таким образом, как принципиально иной композиционный статус, так и новую роль – смыслового центра.

Изменение общей значимости «Легенды» в опере и трансформация соотношений в системе романских персонажей. В разветвленной системе персонажей романа Ф.М. Достоевского основные герои диалогически соотносены друг с другом, в том числе две такие значительные фигуры, как старец Зосима и великий инквизитор. В опере, сцентрированной на «Легенде», диалогические соотношения в системе персонажей перестраиваются. Центральной фигурой становится великий инквизитор, старец же Зосима, перестав выступать в качестве соравного ему оппонента, – одним из главных персонажей наряду с Иваном, Дмитрием, Алешей. Однако диалогическое соотношение старца Зосимы и великого инквизитора в опере сохраняется: это происходит благодаря введению в тему великого инквизитора аллюзий на торжественную «Оду к радости» из Девятой симфонии Бетховена и пьесу П.И. Чайковского «Камаринская» (из цикла «Детский альбом»). В результате тема инквизитора осложняется темой кризиса гуманизма. (На таком прочтении аллюзий настаивает и сам композитор, что следует из материалов его интервью автору данной работы.)

Целостность монологического типа в оперном произведении и изменения в трактовке персонажей. Образ Дмитрия Карамазова в опере обретает большую – в сравнении с романским героем – значимость: как через соотношение с образом Командора, так и благодаря музыкальным аллюзиям, восходящим к опере Моцарта «Дон Жуан», а также соотношению с образом Отелло (партию Мити исполняет драматический тенор, как и партию Отелло в опере Верди), а кроме этого – через музыкальные аллюзии на Третий концерт для ф-но с оркестром Бетховена. Глубина оперного образа Дмитрия создается и введением в сложный музыкальный язык его партии незамысловатой и одновременно проникновенной музыкальной темы (дуэт Мити и Грушеньки). В опере происходит актуализация диалогических отношений в персонажной паре «Дмитрий – великий инквизитор», тогда как в романе связь этих героев менее очевидна. Как правило, исследователями рассматриваются взаимосвязи великого инквизитора со старцем Зосимой, с Иваном как сочинителем «Легенды», с Алешей как её слушателем и со Смердяковым – как учеником-исполнителем идей брата Ивана.

Композитор раскрывает образ Алёши Карамазова в перспективе его ухода в революционеры, в результате чего образ героя снижен. Этот образ не получает в опере яркого музыкального воплощения. В смысловом целом оперного произведения Алёша связан с великим инквизитором темой гуманизма и социализма. Тем не менее, музыкальную разработку связь этих героев не получила. В музыкальном отношении Алёша соединён со старцем Зосимой – через исполнение хоралов. Но их звучание к финалу теряется в многоголосии других персонажей, среди которых наиболее слышимым становится голос Ивана. В системе образов актуализируется соотношение,

до сих пор не находившееся в центре внимания интерпретаторов романа: Дмитрий – Иван.

Сложный, напряжённый музыкальный язык оперы и жанровая природа романа Достоевского. При сохранении идеологической наполненности романа (в частности, остаётся актуальной тема социализма), в его оперном решении усиливается и философское звучание.

Потенциал текста и риторическая оппозиция автор-персонаж в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»

Гарсия Бенами Баррос

Аспирант Гранадского университета, Гранада, Испания

Существуют многочисленные интерпретации структуры «Преступления и наказания», и все они исходят из основного литературного факта, широко известного и подтвержденного документально: окончательный вариант, выбранный Достоевским после двух предварительных редакций и бесконечного множества заметок и записей, привел к замене повествования от первого лица (первая и вторая редакции) на повествование от третьего лица (в окончательной редакции). Причины, по которым Достоевский нуждался в этом типе расстановки событий, остались отраженными в его собственных заметках к третьей редакции его романа [Гливенко; Степанян: 214–239].

В нашем исследовании мы исходим из того, что вышеупомянутая замена обусловлена намерением автора придать тексту больший риторический потенциал. Итак, сосредоточимся на анализе риторических механизмов и стратегий, которыми пользуется автор для убеждения читателя. Чтобы понять важность риторики в этом произведении, необходимо иметь в виду, что роман можно определить как историю-воспоминание (или историю-напоминание с точки зрения читателя). Воспоминание и сам процесс вспоминания выражаются в романе в четкой форме в более чем трехстах случаях. Воспоминание в тексте – это основная форма модализации речи. Вспоминаемое персонажем не только поддерживает очевидное суждение рассказчика, представляет читателю что-либо уже произошедшее и, следовательно, неоспоримо, но и показывает в качестве передающего лица оценку персонажей над этими воспоминаниями. То же самое происходит, когда персонаж плохо помнит или просто не может вспомнить о чем-либо: ибо что может привнести в роман нечто, что не будет высказано?

Ответ на этот вопрос требует систематизации модальных структуральных операторов, которые нам кажутся наиболее значимыми в романе «Преступление и наказание». Речь идет о воспоминании, сновидениях и дублировании персонажей, т.е. именно о тех операторах, которые создают вымышленную оппозицию автор-персонаж.

Путем вышеназванных операторов автор не позволяет своему персонажу четко определить на текстуальном уровне свою позицию. Перед глазами читателя персонаж, который, казалось бы, выживает в противостоянии с автором, пользуясь химерической свободой действия и мысли, которую ему придает статус автономного лица внутри возможных миров романа. Но анализ глубокой структуры текста выявляет вполне ясно недостаточность персонажа.

Оппозиция автор-персонаж только решается в уже достаточной обусловленной прагматическими событиями памяти читателя, посредством изматывания персонажа, вследствие несостоятельности его *я* внутри идеалов, неспособных склонить риторические весы в пользу *я хочу быть* и в ущерб *я могу быть*.

Таким образом можно заключить, что последнее текстуальное притворство Достоевского касательно необходимости продолжать историю – это, скорее, посмертный привет памяти эффективно модализированного читателя.

Литература

- Гливенко И.* Преступление и наказание (из «Записных книжек» Ф.М. Достоевского) // Красный архив. 1924. Т. VII (текст 2-й главы – дневник Раскольникова).
- Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Степанян К.* Сознать и сказать. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005.

К проблеме двойственности человеческой природы в философии Б. Паскаля и творчестве Ф.М. Достоевского

Иванова Анастасия Владимировна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия*

Имя Блеза Паскаля встречается дважды в литературном наследии Ф.М. Достоевского: в письме к брату Михаилу и реплике С.П. Верховенского в романе «Бесы». Однако исследователи отмечают незафиксированный прямыми цитатами диалог Достоевского и Паскаля не только в указанных текстах. Безусловно, сопоставляя русского писателя и французского ученого, философа и публициста, следует учесть особенности такого сравнения. Это мыслители, творившие в разные культурно-исторические эпохи (один в середине 17 века, другой во второй половине 19-го). Являясь религиозными деятелями, они принадлежали к разным религиозным традициям, что безусловно наложило свой отпечаток на идейное содержание произведений. Однако попытка понять суть человека, замысел Бога о своем создании, объединяет установку Паскаля и Достоевского на решение вечных проблем.

Из специфики их антропологизма вытекает важная мысль для обоих авторов о двойственности человеческой природы. «Никто из русских писателей и мыслителей так, как Достоевский, не пережил умом и сердцем, не выразил столь ярко тончайшую паскалевскую диалектику величия и ничтожества человека в ее самой парадоксальной форме», – пишет Г.Я. Стрельцова.

По словам Паскаля: «Человек от природы легковверен, подозрителен, робок и отважен», и далее: «что за химера – человек? Какая невидаль, какое чудовище, какой хаос, какое поле противоречий, какое чудо! Судья всех вещей, бессмысленный червь земляной, хранитель истины, сточная яма сомнений и ошибок, слава и сор вселенной». Двойственность человеческой природы Паскаль объясняет следствием сочетания в душе благодати, исходящей из того, что человек творение Божие, и греха: «Сущность человека двойственна, противоречива, ибо проистекает в своем совершенстве от Бога и понижается в нем по природе».

Достоевского интересует вопрос, каким образом духовный мир распался на противостоящие друг другу части, на сомнение и веру, присутствие Бога в душе человека и атеизм, бунт и послушание, гордыню и смирение, дерзость и кротость? И в качестве разрешения конфликта предлагает обращение к «сияющей личности» Христа. В подготовительных материалах к «Бесам» читаем следующие строки: «Христос и приходил за тем, чтобы человечество узнало, что природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале». Человек остается человеком, однако за его душу постоянно борется «дьявол с Богом». Двойственность является важной составляющей поэтики Достоевского и проявляется на разных ее уровнях: описательном (портретное изображение персонажей – Николай Ставрогин, Настасья Филипповна, Катерина Николаевна Ахмакова; природа, место действия в произведениях, лучший пример –

город Петербург), сюжетном, в характеристике персонажей. Раздвоение сознания может функционировать в тексте как метафора, и тогда предельным ее воплощением будет появление двойника героя, или реализовываться в типах, созданных гением Достоевского – мечтателе, подпольном человеке, хищном типе, который просто соткан из противоречий. Версиков фанатически религиозен, проповедует Евангелие, носит вериги, рассуждает о вере и в то же время «рубит образа», его называют «атеистом». Это герой таинственный, серьезный и легкомысленный. Николай Ставрогин на Афоне мог выстаивать восьмичасовые всенощные, про себя говорил, «что мог бы прожить целую жизнь как монах», при этом именно по его вине в романе ломается столько судеб.

Весьма важная мысль для Достоевского заключается в словах отца Тихона: «совершенный атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры (там перешагнет ли, нет ли), а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха». Как и у Паскаля, человек всегда занимает срединное положение между небесной святостью и земной низостью, между «идеалом содомским» и «идеалом Мадонны», хотя бы они трагически смешивались в его помраченной и бунтующей душе. Для Достоевского крайне важно состояние поиска в человеке, его мятущееся сознание, именно то, которое совершает таинственный переход от одной крайности к другой. Именно у него появляется образ совершенного атеиста, прошедшего после смерти квадриллион километров во мраке и уверовавший в Бога («слишком де уж стремительно в консерваторы перескочил»). В этом анекдоте просвещенный атеизм, с одной стороны, и страдания пророка Ионы, через лишения познающего Бога, самоопределяющегося в нем, с другой, соотносятся с крайностями диалектической философии Паскаля, а путь мыслителя – заполнение пространства между ними. Единственная истина для французского философа заключается в том, чтобы, понимая напряженное отношение противоположных полюсов, одновременно касаться обеих крайностей, ибо когда человеку кажется, что он стремится к одной, то неминуемо впадает в противоположную.

Паскаля также роднит с Достоевским попытка противопоставления в душе человека «евклидоваго ума» и действия «законов сердца». Однако нельзя сказать, что оба совершенно отрицают естественнонаучное знание в пользу чувственного познания мира, тем более, что один был математиком и физиком, а другой для более образного выражения собственной мысли использовал метафоры научного, математического языка.

Литература

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985.

Паскаль Б. Мысли / Пер с фр. Ю. Гинзбург. М., 2009.

Стрельцова Г.Я. Паскаль и Достоевский // Паскаль и европейская культура. М., 1994.

Тарасов Б.Н. Мыслящий тростник: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М., 2009.

**Художественный символ солнца в романе Ф.М. Достоевского
«Преступление и наказание»**

Кладова Наталья Александровна

Кандидат филологических наук, Костромской государственной университет
имени Н.А. Некрасова, Кострома, Россия

Духовная жизнь героев романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в ее самые кризисные, определяющие моменты всегда озарена светом. Судьбоносные духовные перевороты совершаются в лучах солнца.

Так, переживание солнечного света Раскольниковым коррелирует с его преступным замыслом, определяемым в структуре романа как *отпадение* от мира – Божественного миропорядка.

Композиционная структура романа содержит два плана бытия: бытие истинное и бытие ложное. Раскольников оказывается на перепутье двух «реальностей» и, часто бессознательно, чтобы не уйти в небытие, спешит «кончить всё до заката солнца» [Достоевский, т. 6: 398]. Такое временное определение действий героя, полагаем, не случайно, оно уходит корнями в древнюю библейскую историю. В ветхозаветные времена день («сутки») начинался с захода солнца. Пасха совершалась при захождении солнца. И был страх остаться грешным после заката. «Не обижай наемника, бедного и нищего, из братьев твоих или из пришельцев твоих, которые в земле твоей, в жилищах твоих; в тот же день отдай плату его, чтобы солнце не зашло прежде того, ибо он беден, и ждет ее душа его; чтоб он не возопил на тебя к Господу, и не было на тебе греха» [Второзаконие, 24, 14–15]. На закате солнца совершались и евангельские чудеса: Христос исцелял людей и изгонял бесов из людских душ (см. [Мрк, 1, 32–34]; [Лк, 4, 40]). Весь роман Достоевского – ожидание чуда, чуда озарения Божественным светом души человека, преступившего черту духовности и нравственности.

Когда Раскольников делал свою «пробу», комната старухи-процентщицы была ярко освещена заходящим солнцем. «И *тогда*, стало быть, так же будет солнце светить!..» – как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова» [Достоевский, т. 6: 8]. *Тогда* – это когда мир будет прежним, но герой Достоевского будет уже другим, отъединенным от людей и от Бога, и истинный свет будет недоступен его душе.

Тогда в романе могло и не наступить. Сон «о лошади» подарил Раскольникову ощущение своей истинной Божественной сущности, неспособности «переступить». И он отрекается от «проклятой мечты» своей – *на закате*, проходя через мост, который прочитывается здесь как символ перехода между истинным бытием и существованием, оторванным от этого бытия. Но далее снова на мосту *в лучах солнца* происходит духовный поворот, когда Раскольников бросает в воду двугривенный, данный ему пожилой купчихой. Он отверг проявление милосердия и сострадания к нему другого человека. Конечно, причина этого действия не столько в осознании своей недостойности принять сострадание, сколько в заговорившей вдруг гордости: будущему «Наполеону» по рангу непозволительно принимать нищенское подаяние. Но даже в этом случае, бросив монетку, он почувствовал не величие гордого Наполеона, а отъединенность свою от людей, от «собора» верующих душ.

В пейзаже, который наблюдал Раскольников с моста, была для него какая-то холодность и мертвенность, был разлит «дух немой и глухой». Эту сцену Достоевский много редактировал. Во второй редакции появились следующие исправления (нами выделены курсивом) по сравнению с первой: «как бы разлит был *для него* в этой *несравненной* панораме» [Достоевский, т. 7: 125]. Исправления знаковые: разлит только *для него*, т.е. так воспринимает панораму (при этом *несравненную*, т.е. высшую, небесную, недостижимую) именно Раскольников. В окончательном тексте этот смысловой акцент сохранился. В третьей редакции есть запись: «У моста обморок: стал

на мосту. Голова его начала кружиться, огненные колеса, закат, панорама» [Там же: 205]. «Огненные колеса» – отзвук теории «тепловой смерти» Вселенной: положение «Вселенная все равно умрет» обесценивало всякие нравственные законы. Таково восприятие заката тем, кто потерял истинный смысл жизни. Это случилось с европейским человечеством в XIX веке, это случилось с главным героем романа Достоевского.

Еще раз Раскольников окажется на мосту *на закате*.

«Склонившись над водою, машинально смотрел он на последний, розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение» [Достоевский, т. 6: 131]. В данном контексте явно выделена сема «последний», что подчеркивает переживание героем некой последней черты, у которой он находится (сюжетно это усиливает и эпизод с утопленницей). И ему дан последний шанс сделать выбор: духовный свет или духовная тьма. Бессознательно его натура, даже против его воли, тянется к первому, гордая идея втягивает его во второе. И только от Раскольникова зависит, взойдет ли солнце для него вновь, изгонит ли он из себя беса. Эта духовная драма особенно остро переживается им именно на закате. «– Вот с такими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими от какого-нибудь заката солнца, и удержишься сделать глупость! Не то что к Соне, а к Дуне пойдешь! – пробормотал он ненавистно» [Там же: 327]. Закат воспринимается как конец, потому что для него закрыта та вечность, которая является смыслом земного человеческого существования. Она открывается для Раскольникова в самом конце, когда и для него солнечный свет становится светом воскресения.

«День опять был ясный и теплый», они сидели напротив «облитой солнцем необозримой степи» (такой же широкой, огромной и бездонной, как панорама, созерцаемая Раскольниковым с моста, но наполненной для него уже совсем иным – библейским – смыслом: «там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его»), «оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь» [Там же: 421]. Здесь же аллюзия на Новый Завет, слова из Послания Петра: «И притом мы имеем вернейшее пророческое слово; и вы хорошо делаете, что обращаетесь к Нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» [2-е Петра, 1, 19].

В романе «Преступление и наказание» *солнце* становится художественным символом духовного самоопределения, познания главным героем своей Божественной сущности, изгнания из себя беса. Этот символ организует и композиционную структуру романа, включающую два духовных плана бытия.

Литература

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6, 7.

Семантика и особенности функционирования прилагательного СТРАННЫЙ в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Лошенькова Елена Владимировна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия*

Настоящая работа посвящена изучению содержания прилагательного СТРАННЫЙ в тексте романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Цель исследования – выявление тех стимулов, реакцией на которые является само оценочное прилагательное в речи как персонажей, так и повествователя; определение смыслов этого

прилагательного через исследование его сочетаемости в тексте; определение его роли в картине мира главных героев и отношения к ним повествователя.

По мысли Л.О. Чернейко, в качестве центра объединения имен в текстовую парадигму может быть выбран «реальный предикат (имя прилагательное или глагол), входящий в узуальную сочетаемость этих имен» [Чернейко: 17]. При рассмотрении подобия вещей по сублогическому основанию, т.е. на основе общности эмоционально-оценочного предиката, Л.О. Чернейко вводит понятие **перцептивной парадигмы**, базирующейся на «сходстве эмоциональной и/или интеллектуальной оценки», что и позволяет выстроить перцептивные лексико-семантические парадигмы текста и моделировать мироощущение перцепта (лирического героя, лирического «Я», наблюдателя)» [Там же: 19]. Проведенное исследование базируется именно на таком подходе к анализу художественного текста: от атрибута и предиката к именам, с которыми они сочетаются.

Исследование различных значений, в которых употребляется прилагательное СТРАННЫЙ в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», позволяет сделать вывод, что объем означаемого в данных контекстах значительно шире, чем в словарных дефинициях. К двум привычным смыслам, зафиксированным в толковых словарях, – 1) неординарный, не такой как все (*Я не согласен, и даже в негодовании, когда вас, – ну, там кто-нибудь, – называют идиотом; вы слишком умны для такого названия; но вы и настолько странны, чтобы не быть как все люди, согласитесь сами*); 2) непонятный, неясный, не поддающийся логическому осмыслению (*Рогожин горько и желчно осклабился и медленно произнес странные слова... Что хотел сказать Рогожин, конечно, никто не понял, но слова произвели довольно странные впечатления на всех*), – добавляются другие смыслы:

а) странный как редкий (*Тут одно обстоятельство очень странное было, – странное тем, собственно, что случай такой очень редко бывает*);

б) странный как неприятный и нежелательный (*И что у вас за повадка так... странно поступать? Ведь вы... просто шпион!*);

в) странный как отклоняющийся от медицинской нормы и, шире, – от норм этических (*Во взгляде их [глаз] было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь*).

У Достоевского и повествователю, и героям в человеке, которого считают больным, всё кажется странным – как во внешности, так и в поведении: выражение лица, взгляд, слова, смех, откровенность в разговоре. Наиболее часто прилагательное СТРАННЫЙ употребляется в эпизодах, описывающих состояние князя Мышкина во время его тяжелейших припадков или непосредственно перед ними, и принадлежит его внутренней речи. Весь мир и люди вокруг кажутся ему странными, вызывающими чувство удивления, изумления. Персонаж словно раздваивается: одна его сущность начинает анализировать поступки второй, которая находится в параллельном, непонятном ей самой, а потому странном мире. Князь чувствует, что у него нет контакта с окружающей средой, поэтому весь мир представляется ему чуждым, искаженным – странным (*Странное ощущение овладело им в этом тусклом и душном коридоре, ощущение, мучительно стремившееся осуществиться в какую-то мысль...*).

Рассматривая перцептивную парадигму, центром которой является прилагательное СТРАННЫЙ, нельзя не заметить семантической разнородности имен, с которыми оно сочетается. Их анализ позволяет сделать некоторые выводы: 1. Достоевский изображает повседневные, предсказуемые события как удивительные, непостижимые. 2. Прилагательное СТРАННЫЙ в своем атрибутивном и предикативном употреблении при именах, как правило, характеризует речь не всех действующих лиц романа, а лишь избранных – это главные герои романа князь

Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин. Достоевский намеренно помещает их в «странный» для них мир, которого они не понимают, не принимают и не живут по его законам.

Особое значение имеет позиция говорящего, от лица которого ведется повествование и чьи эмоции, чью оценку выражает употребление прилагательного СТРАННЫЙ. Их три: позиция повествователя; позиция князя Мышкина как главного героя романа и его «ближайшего окружения» – Настасьи Филипповны и Рогожина; позиция остальных персонажей.

В итоге можно выделить два общих смысла, в которых употребляется прилагательное СТРАННЫЙ в романе:

- 1) 'мир является странным = неприемлемым для главных героев';
- 2) 'сами главные герои предстают как странные = непонятные в восприятии окружающих людей'. При этом повествователь в своей оценке явлений как странных солидарен в основном с главными героями романа. Комбинацией разных точек зрения, выраженных исследуемым прилагательным, можно многое объяснить в структуре диалогов романа, в частности через обнаружение текстопорождающих факторов, а также в системе ценностных ориентаций социума.

Таким образом, лингвистический (исследование сочетаемости прилагательного СТРАННЫЙ) и филологический (позиция какого персонажа представлена в том или ином употреблении прилагательного СТРАННЫЙ) подходы позволяют взглянуть с новой стороны на художественный мир писателя, раскрыть специфику его мироощущения и отношения к той действительности, в которую он помещает своих главных действующих лиц.

Литература

Чернейко Л.О. Перцептивные парадигмы художественного текста // Пушкинские чтения-2002. Материалы конференции. М., 2003.

Процесс семантического развития жестовых фразеологизмов на примере романа Ф.М. Достоевского «Идиот»

Привалова Татьяна Сергеевна

Студентка Удмуртского государственного университета, Ижевск, Россия

Знаковые движения человеческого тела (жесты, мимика, позы) могут вербализовываться, образуя особую группу так называемых жестовых фразеологизмов (термин А.Д. Козеренко и Г.Е. Крейдлина [Козеренко, Крейдлин]). Подобные фразеологические единицы обозначают уже не само физическое движение, а стоящие за ним эмоции, душевные состояния, оценки. Однако появляется новое фразеологическое значение не сразу, а постепенно.

Жестовые фразеологизмы (ЖМ) – это семантические дериваты русских жестов, или, говоря иначе, – фразеологические единицы, отражающие невербальное поведение человека (например: *махнуть рукой, схватиться за голову, разинуть рот, становиться на колени* и др.). Опираясь на классификацию М.Д. Городниковой [Городникова], мы выделили несколько этапов семантического развития данных единиц.

1. **Свободные словосочетания** – обозначение только физического действия.
2. **Фразеологические совмещения** (термин предложили Л.И. Ройзензон и И.В. Абрамец [Ройзензон, Абрамец]) – описание жеста и одновременно той эмоции, оценки, отношения, которые данный жест передает.
3. **Собственно жестовые фразеологизмы** – обозначение только эмоциональных состояний и отношений.

В тексте романа Ф.М. Достоевского «Идиот» [Достоевский] при анализе вербальных описаний жестов мы столкнулись с тем, что единицы подобного типа

находятся на разных этапах своего семантического существования. В тексте романа встречались и свободные словосочетания (52 контекста), и фразеологические совмещения (121 контекст), и ЖФ (46 контекстов). Всего было выявлено 72 примера вербальных описаний русских жестов (219 контекстов).

Яркой иллюстрацией этого может послужить следующий пример вербального описания жеста «разинуть рот»:

1. Свободное словосочетание: «...мы его самого разбудили, насилу дотолкались; едва понял, в чем дело; **разинул рот**, вид пьяный, выражение лица нелепое и невинное, даже глупое...» [Достоевский: 462].

2. Фразеологическое совмещение: «И он снова стал в оцепенении среди тротуара, но до того изумленный, что даже **разинул рот**» [Там же: 91].

3. Жестовый фразеологизм: «...только и сказала; никакого больше объяснения не дала, хохочет себе, а мы **рот разинули**...» [Там же: 373].

подавляющее большинство в тексте романа составляют фразеологические совмещения (55%) – случаи описания и самого жеста, и того значения, которое этот жест передает. Мы пришли к выводу, что именно они играют важную роль в формировании фразеологического значения. В художественных произведениях с помощью контекста они могут выражать и уточнять те эмоции, состояния и отношения, которые лежат в основе жеста как знака. Важнейшую роль здесь играет контекст. Приведем еще один пример из романа.

В основе жестового фразеологизма «ломать руки» лежит жест, выражающий сильное горе, волнение. В тексте романа это подчеркивается глаголами, фиксирующими эмоциональную речь героев: *простонал, рыдал, вскричал* и др.

- «– Неужели! – простонал князь, **ломая руки**» [Там же: 179];
- «Ипполит рыдал как в истерике, **ломал себе руки**, бросался ко всем...» [Там же: 437];
- «– Безумная! – вскричал князь, **ломая свои руки**» [Там же: 476].

Таким образом, вследствие постоянного употребления фразеологического совмещения в одном и том же контекстуальном окружении связь с жестом может быть ослаблена и потеряна, а на первый план выходит абстрактное понятие. Так, по нашему мнению, и может образоваться жестовый фразеологизм. На последнем этапе своего семантического развития он утрачивает свою прямую связь с жестом и обретает фразеологическое, обобщенно-целостное значение, которое фиксируется во фразеологических словарях.

Литература

- Городникова М.Д. Вопросы осложненной косвенной номинации // Вопросы словообразования и фразообразования в германских языках. Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Горького. М., 1980. Вып. 164. С. 140–150.
- Достоевский Ф.М. Идиот: Роман в четырех частях. М., 2007.
- Козеренко А.Д., Крейдлин Г.Е. Тело как объект природы и тело как объект культуры (о семантике фразеологизмов, построенных на базе жестов) // Фразеология в контексте культуры. М., 1999. С. 269–277.
- Ройзензон Л.И., Абрамец И.А. Совмещенная омонимия в сфере фразеологии // Вопросы языкознания. 1969. № 2. С. 54–63.

Типология женских образов в «пятикнижии» Ф.М. Достоевского

Пустыльникова Виктория Юрьевна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия*

Данный доклад посвящен одному из аспектов историко-типологического и системного анализа творчества Ф.М. Достоевского, а именно – объединению образов персонажей его произведений в единую типологию. Вопрос о выделении единой классификации таких типов совсем не нов: попытки выстроить персонажей Достоевского в единую цепочку в соответствии с их характерами и сюжетными функциями предпринимались еще в XIX столетии, а с развитием литературоведения этот вопрос набирал свою актуальность и разрабатывался многими исследователями. Основанием к изучению данной проблемы служило и служит очевидная «повторяемость» отдельных образов, а также постоянная разработка автором созданных им характеров от одного произведения к другому. Однако особо пристальное внимание уделялось до сих пор лишь мужским персонажам, в то время как женские рассматривались только в отдельных случаях и не подвергались какому-либо определенному систематизированию. Безусловно, Достоевский – не единственный из писателей, чьи персонажи тяготеют к определенной «повторяемости», однако систематизация образов и составление своеобразной их иерархии является одним из шагов к общему анализу художественного мира писателя, пониманию главных идей всего его творчества. В данной работе нами предложена классификация женских образов-характеров на основе «пятикнижия» Достоевского с привлечением, в некоторых случаях, других его произведений. Тип, как некая высшая степень характерности, вынуждающая на максимальное обобщение, безусловно, объединяет в себе героинь, обладающих как сходными, так и противоположными признаками. Руководствуясь подобным обобщением, необходимо помнить, что при составлении такой типологии важно уделять особое внимание вопросу иерархии, месту героинь в системе персонажей, выполняемым ими сюжетным функциям. Так, в романах Достоевского можно выделить как основные типы женских характеров, так и «побочные», объединяющие собой уже не характеры, а скорее образы героинь – по приемам и принципам создания подобных персонажей. К ним, к примеру, относятся «юродивые», обладающие мало прописанным характером, но с набором определяющих, повторяющихся признаков, такие как Лизавета Ивановна из «Преступления и наказания», Лизавета Смердящая, а также Мария Лебядкина. Основных же типов женских характеров в творчестве Достоевского, с нашей точки зрения, можно выделить три: «женщина-хищница», «избалованный ребенок» и «кроткая женщина-жертва». Такие героини помещаются автором в сюжет, как в некую рамку, уже в начале романов обладая в достаточной мере сформированными характерами, то есть особым комплексом нравственных свойств, особенностями поведения и системой моральных ценностей, которые раскрываются на протяжении самого произведения. Одним из объединяющих признаков также является портретное сходство всех героинь одного типа. Практически все подобные характеры получают у Достоевского некий стандартный набор характерных особенностей, среди которых можно выделить надрывность, импульсивность, «детскость», раздвоенность, роковую красоту. Эта особая, «больная» красота является некоей меткой, изначально относящей обладающих ею героинь к типу оскорбленных, обиженных и вечно бунтующих против действительности и собственного я персонажей. Героини-хищницы обнаруживают полную власть над поведением главного героя с одной стороны и надрыв, исступление, упоение собственным страданием – с другой. Этот «эгоизм страдания» и самоуничтожение граничит с чувством гордости и величия, что и приводит героинь к внутреннему конфликту. Второй тип – своеобразные «избалованные дети»,

страдающие уже исключительно из-за своего характера, зачастую противоречащие сами себе, обиженные на себя и, одновременно, на героя и окружающих. Им в большей степени свойственна «детскость», капризы, обиды и гордость. Двойственность их характеров проявляется не в несоответствии внешней маски и внутреннего «я», как у первого типа, а в постоянно меняющемся поведении, желаниях, объединении детского и взрослого начал, нравственной чистоты и злорадства, а подчас и некоего «бесовства». Это чаще всего женщины самолюбивые, капризные, но не позволяющие отнести себя к героиням отрицательным в силу своей «детскости», – таковы, к примеру, Аглая Епанчина и Лиза Хохлакова. Важной чертой героинь, относящихся к «кроткому» типу, является полное отсутствие гордости, самолюбия, тщеславия. Чаще всего такая героиня становится жертвой неразделенной любви, жертвой насилия и готова пойти на все ради главного героя, в которого оказывается влюблена. Зачастую этому сопутствует трудная жизненная ситуация, бедность, болезнь. «Жертвы» обычно либо погибают от невозможности противостоять обстоятельствам, либо чудесным образом спасаются, благодаря положительному герою. Героини этого типа обыкновенно выполняют в сюжете две функции: во-первых, они являются антиподами «хищниц», а во-вторых – служат для раскрытия отрицательных черт героя или героев-антагонистов. Вместе они олицетворяют собой «трудную женскую долю», вынужденное страдание и унижение перед сильными мира сего, отчего их всех можно отнести к разряду «униженных и оскорбленных». Существуют также и героини абсолютно ординарные, так скажем, «героини из толпы», ничем не примечательные и обыкновенные. Им присущи как положительные, так и отрицательные черты. Подобные героини могут подробно описываться в романе, а могут даваться в общей массе – выбор степени «обрисованности» каждой из них зависит от задачи автора, которая, как правило, заключается в противопоставлении их героиням из трех основных типов.

Дискуссионные вопросы современного достоевсковедения: словесные иконы в романах писателя

Сабодаж Дарья Николаевна

*Студентка Мурманского государственного гуманитарного университета,
Мурманск, Россия*

Творчество Достоевского, несомненно, в достаточной мере изучено. И тем не менее ряд аспектов наследия писателя остаются привлекательными для современного литературоведения. Сараскина Л.И., Тихомиров Б.Н., Захаров В.И., Волгин И.Л., Кантор В.К., Померанц Г.С., Касаткина Т.А. и др. исследователи в своих работах уделяют внимание как текстологии, биографии Достоевского, так и осмыслению творчества писателя в контексте русской, мировой культуры и литературы.

В нашей работе предпринята попытка анализа дискуссии о наличии словесных икон в романах Достоевского. Т.А. Касаткина в статье "Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского" [Касаткина 1996] пишет о том, что по крайней мере 4 из 5 романов заканчиваются своеобразными иконами: "Преступление и наказание" – иконой "Споручница грешных", "Бесы" – изображением «Жен-мироносиц», "Братья Карамазовы" – "Причащением апостолов", "Подросток" – сюжетом «Евангелиста Иоанна, диктующего ученику», "Идиот" – иконой «Положение во гроб».

На статью Т.А. Касаткиной, а также на ее книгу «Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций» откликнулся С.Г. Бочаров, который, во-первых, не принимает центрального тезиса Касаткиной, о том, что «Достоевский – истинно христианский писатель» [Бочаров: 203]. Во-вторых,

доказательства наличия словесных икон в романах Достоевского считает предельно субъективными: «одержимость скрытыми смыслами здесь достигает пика, как и излюбленный автором метод активного, чтобы не сказать агрессивного, давления на текст для выдавливания необходимого смысла» [Бочаров: 203].

В работе 1999 года Касаткина продолжает настаивать на своей позиции, утверждая, что словесные иконы в творчестве писателя могли появиться под влиянием романа Гете «Годы учения и годы странствий Вигельма Мейстера», где включение в текст повествования «религиозных картин» очевидно [Касаткина 1999: 19].

Позиция Т.А. Касаткиной, с одной стороны, убедительна, поскольку интерес к иконе подтверждается фактами биографии писателя, его творчеством. По подсчетам Ю.Л. Сидякова, упоминание об иконе встречается 151 раз в 13 произведениях Достоевского. Хорошо известен интерес писателя к живописи в целом, описания некоторых знаковых для Достоевского картин включены в его произведения, например, «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, «Мадонны с семьей бюргермейстера Якоба Мейера», «Мертвого Христа» Гольбейна. Анализ лексики, жестов, портретов героев в эпилогах романов «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» подтверждает наличие в них словесных икон «Споручница грешных» и «Причащение апостолов».

С другой стороны, наличие словесных икон в трех других романах пятикнижья проблематично. Не вполне мотивировано желание увидеть в таких героях «Подростка», как Аркадий и Николай Семенович, ученика Прохора и Евангелиста Иоанна. В заключении романа «Идиот» из восьми фигур иконы «Положение во гроб» фактически присутствуют только четыре, хотя аллюзия на крестный путь Христа заявлена уже в первой части произведения.

Таким образом, в полной мере принять позицию одного из исследователей невозможно. Бочаров С.Г. слишком категоричен в утверждении субъективности Касаткиной Т.А., но прав в том, что только христианская составляющая не может доминировать при анализе произведений Достоевского.

Литература

Бочаров С.Г. От имени Достоевского // Новый мир. 1997. № 5. С. 197–204.

Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 67–137.

Касаткина Т.А. Прототип словесных икон в романах Достоевского // Достоевский и мировая культура: Альманах № 12. М., 1999. С. 18–29.

Мотивы самоубийства двух героев Ф.М. Достоевского (романы «Идиот» и «Бесы»)

Сафарова Айнура Видади гызы

Магистр Бакинского Славянского университета, Баку, Азербайджан

Основная цель моего исследования – выявить причины, мотивы самоубийства героев Ф.М. Достоевского, понять отношение автора к этому поступку своих героев. А также найти общее в отношении к жизни этих двух героев и нынешней молодежи, которая так склонна к такого рода преступлениям – суицидам.

Самоубийц, состоявшихся и несостоявшихся, в романах Ф.М. Достоевского немало (точнее, их двадцать пять и еще множество попыток и замыслов суицида). В рамках доклада такую тему раскрыть весьма сложно, но она представляется актуальной в силу глубины общечеловеческого содержания.

Проблема самоубийства для XIX века оказывается все более и более насущной, возрастая к началу века XX-го. И герои Достоевского могут быть весьма интересны в

этом исследовании, складывающемся на стыке литературоведения и психологии. Всеми признано глубокое понимание Достоевским человеческой души.

Мы остановились на Ипполите Терентьеве из романа «Идиот» и Кириллове из «Бесов» потому, что у этих героев мотивы желаний свести счеты с жизнью схожие. Оба героя своим поступком бунтуют. Разберем эти мотивы по отдельности.

Вообще, герои Достоевского ищут смысла жизни, что определяет течение их судьбы. Они бунтуют против природы, миропорядка, Бога. И.Терентьев и Кирилов тоже пытаются понять суть человеческого существования на Земле и выбирают один и тот же путь для разгадки тайны жизни – путь самоубийства.

17-летний Ипполит Терентьев, страдающий чахоткой, мучается от сознания своей беспомощности перед неизбежностью. Он отдаляется от людей и начинает ненавидеть их. Оставаясь наедине с собой, Ипполит решает написать «исповедь» – свое «необходимое объяснение». Герой хочет показать, что он не смиряется. У Ипполита было несколько мотивов самоубийства. Одним из них является бунт ради человеческого счастья – своего и людей. В «исповеди» он пишет: «Я хотел жить ради счастья всех людей...». Следующий мотив – это стремление проявить волю к протесту. Ипполит видит возможность обретения личной свободы лишь в волеизъявлении как таковом: «Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал её...» Он хочет всем показать, на что способен. Но, так как у него мало времени совершать какие-то другие «подвиги», он решился на самоубийство. Это единственное дело, которое, как он сам считает, Ипполит успеет начать и закончить. Он стремится доказать всем, а главное себе, что он может проявить свою волю. «Протест иногда не малое дело...» – пишет Ипполит.

Один из главных мотивов самоубийства Ипполита связан с богоборчеством. Он не был атеистом, а наоборот, верил в существование создателя. Не понимая, почему Бог допускает несправедливость, Ипполит разочаровывается в бессмертии души и в людях: «И какое нам всем до того дело, что будет потом!»

Между мотивами самоубийства Ипполита и Кириллова есть и общие и отличительные черты. Кириллов верит в личность, волю человека. Он считает, что человек и есть Бог, не осознающий своего величия. Он хочет доказать, что человек сам создает и уничтожает свою жизнь. «Законы природы ложь и диаволов водевиль», ведь они не пощадили даже Иисуса Христа. Новый человек, который заявит о полной и страшной своей свободе, придет и спасет мир. Свою идею Кириллов хочет доказать через самоубийство. Он знает, что будет не первым самоубийцей, но первым убившим себя в здравом уме – в назидание прочим.

Кириллов (в отличие от Ипполита) был физически здоровым человеком и очень любил жизнь. Так зачем же он хочет убить себя?! Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо понять его суть его размышлений о жизни. Кириллов считает, что воля человека безмерна и может преодолеть самое страшное – страх смерти и исчезновения. Кириллов говорит: «я только ищу причины, почему люди не смеют убить себя...». Становясь жертвой идеи, он считает, что абсолютная свобода личности наступит, когда будет неважно – жить или не жить. Таким образом, суть и главный мотив самоубийства Ипполита Терентьева и Кириллова составляет идея абсолютной самоценности личности, возвышения индивидуума над миром.

Достоевский считает, что вера – безусловная, не требующая доказательств – необходима человеку. Ее отсутствие приводит человека к страшным размышлениям, где ведущее место занимает мысль о самоубийстве. В оценке Достоевского это синонимично понятию преступления. В современном мире молодежи не хватает именно веры – той безусловной веры, о которой говорил в свое время Ф.М. Достоевский. А под верой ни в коем случае не подразумевается религия – нет. Верить в Бога, в создателя – это как бы вера в добро, справедливость, в закономерность

того, что случается в жизни. Тогда легче переносятся жизненные проблемы. В наше время именно этого не хватает нам – молодежи.

Литература

Мартинсен Д.А. Повествования о самообослени: литературные самоубийства в творчестве Достоевского // <http://komdost.narod.ru/martin.htm>

Наседкин Н. Самоубийство Достоевского (Тема суицида в жизни и творчестве) // <http://readr.ru/nikolay-nasedkin-samoubiystvo-dostoevskogo-tema-suicida-v-ghizni-i-tvorchestve.html>

Статистика самоубийств // <http://www.lossofsoul.com/DEATH/suicide/statistic.htm>

Новый тип следователя в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Сафонова Светлана Юрьевна

*Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва,
Россия*

Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» - одно из тех произведений мировой литературы, которые стали образцами для создания детективных романов XX века. Однако Достоевский, внося в свои романы долю беллетристичности, никогда не писал только для удовлетворения интереса читателей неожиданной разгадкой детективной истории, хотя писатель всегда внимательно следил за хроникой преступлений, так как считал, что характер преступлений характеризует общество.

Становление детектива как жанра происходило на протяжении XIX века. Э. По написал первые детективные рассказы в 1840-х и по праву считается основоположником этого жанра, но и до него многие авторы использовали отдельные детективные элементы. [Вольский: 15] Когда в 1887 году в романе «Этюд в багровых тонах» А. Конан Дойл познакомил читателей с образом Шерлока Холмса, самого популярного сыщика в мировой литературе, детектив был уже сформировавшимся жанром, к которому обращались многие авторы (Э. Габорио, У. Коллинз, Ф. Хьюм и др.) В [1920 году](#) А. Кристи публикует свой первый детективный роман «[Таинственное происшествие в Стайлз](#)», с которого начинается литературная жизнь эксцентричного сыщика Эркюля Пуаро. [Вулис: 250] Ф. М. Достоевский написал роман «Преступление и наказание» в 1866 году, когда еще не появились самые известные, образы следователей, ставших образцами в мировой детективной литературе, и образ Порфирия Петровича является одним из предшественников образов сыщиков, которые появятся на страницах детективов в XX и XXI веках.

Важно отметить, что, несмотря на влияние, оказанное романом Ф. М. Достоевского на развитие детективного жанра, образ следователя в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» является новаторским, так как идет в разрез с некоторыми законами детективного жанра, которые прочно установились в детективной литературе уже к концу XIX столетия.

Интересно проследить вероятную историю происхождения этого образа. Образ Порфирия Петровича, возможно, был навеян Достоевскому романом Ч. Диккенса «Повесть о двух городах», который был опубликован в «Отечественных записках» в 1859 году, что делает весьма допустимым знакомство Достоевского с этим произведением Диккенса. Герой романа Диккенса Сидни Картон – судейский чиновник, внешне потрепанный, как будто ко всему безразличный, но по сути способный на глубокое чувство и самопожертвование. При подчеркнутом внешнем равнодушии и рассеянности Картону свойственны профессиональная наблюдательность и острота. Герой Диккенса, как и отчасти герой Достоевского, смотрит на себя как на потерянного, никчемного, бесполезного человека [Ашимбаева: 245]. Порфирий Петрович во время последней встречи говорит о себе: «Кто я? Я поконченный человек, больше ничего.

Человек, пожалуй, чувствующий <...>, но уже совершенно поконченный» [Достоевский: 352]

Образ сыщика в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» занимает особенное место в ряду детективных следователей и являет собой яркий пример творческой изобретательности писателя. Встречи Раскольникова и Порфирия Петровича отличаются от встреч классического преступника и классического следователя. Преступник и его преследователь играют в игру, между ними психологический поединок, дружба-ненависть, не укладывающаяся в рамки традиционного детективного романа.

В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» сыщик предстает перед нами не как логик-интеллектуал, воссоздающий картину убийства по найденным уликам, а как психолог, интуитивно постигающий сущность Раскольникова и его сложный, неясный для него самого внутренний мир. В традиционном детективе сыщик исполняет роль мстителя за совершенное преступление, и наказание преступника становится неизбежным торжеством справедливости. Действительно, детектив как произведение, законом жанра которого является победа добра над злом, правды над беззаконием, противопоставлялся и продолжает противопоставляться часто несправедливой действительности. В романе Достоевского следователь выступает не в роли «мстителя» за совершенное преступником убийство, а в роли спасителя: Порфирий Петрович помогает Раскольникову прийти к покаянию и спасению своей души. В отличие от традиционного детектива (например, произведения А. Конан Дойла и А. Кристи), в котором следователь, когда работает, не выражает никаких эмоций, демонстрируя лишь индуктивный метод, в романе Достоевского следователь сочувствует преступнику, что делает его не машиной для блестящих логических умозаключений, но человеком с сердцем и душой.

Все это является новаторством в построении сюжета на основе детектива, создает образ чувствующего и сочувствующего следователя, интуитивно, а не логически раскрывающего тайну преступления, выходящего за рамки отработанной схемы детективного романа. Образ Порфирия Петровича не только отразил нетрадиционный подход писателя к написанию романа с детективным сюжетом, но и оказал влияние на создание образов следователей в XX веке. Например, можно предположить, что в образе лейтенанта Коломбо из одноименного телесериала отразились некоторые черты Порфирия Петровича: внешняя непрезентабельность, невзрачность противопоставляется профессиональной внутренней зоркости.

Литература

Ашимбаева Н. Т. Отражение художественного мира Диккенса в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2004. № 20. СПб – М. С. 239- 247.

Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006.

Вулис А. В. Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244-258.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М., 2004 - 2005. Т. 7.

«Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского и «Господа Головлёвы» М.Е. Салтыкова-Щедрина: вопрос о жанре Федотова Ксения Сергеевна

Студентка Донецкого национального университета, Донецк, Украина

Вопрос о жанровой отнесённости повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» и романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» тесно связан с принципов повествовательных систем этих произведений.

Причиной обращения к данной теме послужила неопределённость в отношении жанровой определённости указанных произведений, связанных общностью тематики и характером типизации.

В классической теории литературы вопрос о том, что такое жанр и на каком уровне художественного текста он выявляется, не может считаться до конца определённым. Мы принимаем как базовое и нами во многих отношениях приемлемое определение жанра, данное Виктором Шкловским. Исследователь понимает под жанрами «этикету порядка осмотра мира» [Шкловский: 337].

Мы склонны воспринимать «Село Степанчиково» как повесть, а не как роман (и не как «комический роман») потому, что в этом произведении нет характерной и очень важной романной черты, а именно, принципа многоголосия. Слово рассказчика не многоязычно и направлено на раскрытие и исследование образа Фомы, который стоит в центре повествовательной системы. «Усилия повествователя направлены на выявление непонятной, но несомненной «силы», позволившей Опискину подчинить своему деспотическому влиянию целый микромир (Степанчиково) и даже распространить его на окрестные веси (Бахчеев и другие)» [Туниманов: 33]. «Центростремительность» произведения подчеркивается также приёмом ретардации – мы узнаём о внешности Фомы по рассказам действующих лиц, хотя появляется он «перед озадаченной публикой» [Достоевский: 223] только в конце пятой главы повести.

Принцип многоголосия, не выявляемый нами в «Селе Степанчиково», присутствует в «Господах Головлёвых». Это даёт нам право, с учётом наличия остальных двух принципиально романских характеристик, указанных М.М. Бахтиным («коренное изменение временных координат литературного образа в романе», наличие зоны «максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершённости» [Бахтин]), рассматривать это произведение как целостный роман, хоть и созданный из цикла очерков.

Если в повести Ф.М. Достоевского исследуется «феномен Фомы», то в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина – следствия и причины существования Порфирия в мире, исследуется след, который Иудушка оставляет за собой в жизни. С вниманием писателя к явлениям современной ему действительности и представлением их как типичные связано очерковое начало произведения. В повести Ф.М. Достоевского слово рассказчика однонаправлено и в некотором роде объективировано, носит характер исследования, раскрытия личности героя. Потому рассказчик прибегает к обобщениям, старается типизировать «феномен» Фомы, объяснить его с обобщающее – психологической точки зрения: «Низкая душа, выйдя из-под гнёта, сама гнетёт. Фому угнетали – и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать» [Достоевский: 167]. «Литература способна загубить и не одного Фому Фомича» [Достоевский: 166].

Слово повествователя в романе «Господа Головлёвы» не имеет самостоятельной точки зрения, не стремится к оценочности и авторитарности, к объяснению и исследованию происходящих в романе событий. Повествователь находится над миром, в котором существуют герои, и видит как то, что в нём проявлено, так и то, что скрыто.

Романный повествователь «Господ Головлёвых» указывает, с одной стороны, на внешнюю сторону поведения героев, на видимое в мире, который воспринимается персонажами как реальный, в котором они действуют и существуют. С другой стороны, слово повествователя раскрывает внутреннюю причинность действий, поступков, мыслей персонажей, известную ему и читателю, но не всегда известную персонажам произведения. «...хотел казаться равнодушным, но, несмотря на все усилия, нижняя губа его дрожала» [Салтыков-Щедрин: 142]. «Иудушка встал, поворотился лицом к образу, сложил руки ладонями внутрь и помолился. Даже слёзы у него на глазах выступили: так хорошо он солгал!» [Салтыков-Щедрин: 158].

Мы выделяем диктумный и модусный компоненты жанра как обусловленный ходом историко-литературного процесса и необусловленный им, связанный непосредственно со способом выражения авторского замысла. Диктумным жанровым началом для обоих произведений является романное, однако для М.Е. Салтыкова-Щедрина, создавшего роман из цикла очерков, это начало одновременно становится и модусным, что объясняется принципом повествования. Роману «Господа Головлёвы» присуще многоголосие, и потому слово повествователя подвижно и не однонаправлено, находится на стороне того героя, который на данный момент воспринимается читателем как «жертва». Принцип повествования в повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково» центробежен, слово повествователя однонаправлено, статично, имеет целью раскрыть вслед за читателем тип главного героя Фомы Фомича Опискина. Сам Ф.М. Достоевский в жанровом определении своего произведения неточен, так как называет его то «комическим романом», то «повестью». Эта неопределённость писателя говорит, как нам видится, о том, что идея воплощения авторского замысла и действительные возможности этого воплощения могут в конечном итоге не совпадать (то же мы наблюдаем в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина).

Эпоха сменяется эпохой, предоставляя художникам свой, наиболее адекватный на данный момент, способ выражения художественной действительности, свой критерий видения мира и своего места в нём. Всякий авторский замысел так или иначе подчиняется этому критерию, расширяя или сужая его границы.

Литература

- Бахтин М.М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/epos_roman.php
- Достоевский Ф.М.* Село Степанчиково и его обитатели. М., 1986.
- Салтыков-Щедрин М.Е.* Господа Головлёвы. Сказки. М., 1980.
- Туниманов В.А.* Творчество Достоевского (1854–1862). Л., 1980.
- Шкловский В.Б.* Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.