

Якубова Рима Ханифовна

БАЛАГАНЫЙ КОНТЕКСТ РАЗГОВОРА ИВАНА С ЧЕРТОМ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО "БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ"

В статье исследуется балаганный контекст разговора Ивана с чертом, одного из эпизодов "Братьев Карамазовых", в котором прослеживается последовательное обращение автора к традициям петрушечной комедии, воплощенным в тексте в мотивах кукловождения, образах кукловодов и марионеток, а также в сюжетно-композиционной организации сцены, связанной через символические знаки-детали с построением народных зрелищных представлений. Основное внимание автор обращает на автобиографические истоки балаганых коннотаций и на те смыслопорождающие функции, которые определяются балаганным дискурсом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/60.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. I. С. 220-223. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 82

Филологические науки

В статье исследуется балаганный контекст разговора Ивана с чертом, одного из эпизодов «Братьев Карамазовых», в котором прослеживается последовательное обращение автора к традициям петрушечной комедии, воплощенным в тексте в мотивах кукловождения, образах кукловодов и марионеток, а также в сюжетно-композиционной организации сцены, связанной через символические знаки-детали с построением народных зрелищных представлений. Основное внимание автор обращает на автобиографические истоки балаганных коннотаций и на те смыслопорождающие функции, которые определяются балаганным дискурсом.

Ключевые слова и фразы: балаганный дискурс; автобиографические коннотации; аллюзия; художественная рефлексия; петрушечный мотив; образы кукловодов и марионеток.

Якубова Рима Ханифовна, к. филол. н., доцент
Башкирский государственный университет
r.yakubowa@yandex.ru

**БАЛАГАНЫЙ КОНТЕКСТ РАЗГОВОРА ИВАНА С ЧЕРТОМ
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»[©]**

Широко известно высказанное в письме брату Михаилу суждение Ф. М. Достоевского по поводу «Бедных людей» о том, что в читающей публике есть инстинкт, но нет образованности: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» [5, т. 28 (1), с. 117]. Такого рода отрефлексированность субъектной организации собственного текста можно объяснить стремлением автора скорректировать читательскую рецепцию указанием на необходимость разграничения позиций автора и героя. И все же в произведениях писателя в некоторых случаях возникают ситуации, когда в речи того или иного персонажа проглядывает авторское лицо. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на один эпизод в «Братьях Карамазовых», в котором Достоевский намеренно показал читателю «рожу сочинителя». Это относится к одной из реплик разговора Ивана Карамазова с чертом.

Исследователи не раз обращали внимание на то, что черт в «Братьях Карамазовых», разговаривая с Иваном, цитирует комического актера И. Горбунова [1, с. 70]. Автобиографические коннотации этой беседы связаны как с тем, что упоминается хорошо знакомый писателю человек, так и с содержанием самой цитаты – по поводу веры и безверия нечистый приводит слова Горбунова о человеке, который иной раз полетит «вверх тормашки» [5, т. 15, с. 80]. В комментариях к «Братьям Карамазовым» дается пояснение к этой реплике черта: «И. Ф. Горбунов (1831-1896) – актер, писатель, талантливый рассказчик-импровизатор. Его устные миниатюры пользовались неизменным успехом. Будучи лично знаком с И. Ф. Горбуновым, Достоевский участвовал вместе с ним в литературных чтениях... и встречался с ним по воскресеньям у А. С. Суворина осенью 1880 г.» [Там же, с. 592]. В этих же комментариях указывается на то, что Достоевский высоко ценил художественный дар своего современника, и в качестве подтверждения приводится запись из черновых заметок к первой главе «Дневника писателя» (январь, 1876 г. «Елка в клубе художников») о Горбунове: «Он замечательно талантливый артист, и это все знают, но мне всегда казалось, что его хоть и ценят как артиста, но все еще мало ценят как литератора-художника. А он стоит того; у него в его сценах много чрезвычайно тонких и глубоких наблюдений над русской душой и над русским народом» [Там же, т. 22, с. 180].

Следует заметить, что Достоевский упоминает в своих заметках Горбунова многократно: в главе «Нечто личное» «Дневника писателя» за 1873 год [Там же, т. 21, с. 29], в «Записных тетрадах 1872-1875 годов» [Там же, с. 259], трижды в «Записных тетрадах 1875-1876 гг.» [Там же, т. 24, с. 91, 92, 130], в черновых записях к «Дневнику писателя» за август 1880 года [Там же, т. 26, с. 331]. Но в разговоре Ивана с чертом цитирование слов Горбунова приобретает особый смысл. Выражение «вверх тормашки», то есть цитирование хорошо знакомого автору человека, не только воссоздает балаганный контекст, но и связывает этот эпизод с известными рассуждениями самого Достоевского, высказанными им в беседе с Горбуновым, о возможности постановки «Петрушки» на Александринской сцене. В предполагаемом спектакле актеры должны были сохранить «нечто деревянное и кукольное». Достоевский даже визуально представлял, как мог воплотиться подобный замысел: «Танцующая пара должна, например, выскочить совершенно так же экспромтом и без связи, как и в ширманке, но можно великолепно поставить танец, именно сохранив характер танцующих деревянных кукол, наивно будто бы подвижных снизу ширманщиком» [Там же, т. 22, с. 180]. При этом, как полагал Достоевский, Пульчинеля великолепно сыграл бы Самойлов, а у Горбунова вышел бы удивительный Петрушка! Комедия должна была иметь неожиданный финал: «Черт, являющийся в конце, мог бы явиться тоже в... виде какого-нибудь банка или поземельного общества, пожалуй, хоть в виде Струсберга, а Пульчинель был бы очень смешон, садясь покататься на новой лошадке» [Там же, с. 181].

На то, что этот замысел был не просто веселой шуткой, а прочно вошел в сознание писателя, указывает тот факт, что имя Горбунова во второй половине 70-х годов прочно связывается в записях Достоевского

именно с народной петрушечной комедией: «Петрушка (Горб(унов): не ходит)» [Там же, т. 24, с. 91]; «Я Горбунову, положим, одному художнику (и уж вполне художнику) об Александринке. <...> Пойдемте слушать Петрушку» [Там же, с. 92] и наконец – «Петрушка и Горбунов» [Там же, с. 130].

Устойчивая и последовательная соотношенность актера с героем балаганной комедии позволяет предположить, что выражение Горбунова «вверх тормашки» отсылает читателя, с одной стороны, к важнейшей для Достоевского идее о балаганизации действительности, с другой – к фактам биографии писателя (детское увлечение представлениями на балаганах). Но об этом чуть позже.

Надо заметить, что балаганный дискурс присутствует во многих произведениях Достоевского. Среди немногих литературоведческих работ, посвященных этой теме, хотелось бы обратить особое внимание на труд В. Е. Гусева «Достоевский и народный театр» [4], замечательно глубокую статью Н. В. Черновой о петрушечном, кукольном мотиве в рассказе «Господин Прохарчин» [10] и недавно вышедшие работы О. Н. Солянкиной, посвященные вопросу переосмысления образов кукольного театра в романе «Братья Карамазовы» [8; 9]. Мне, в свою очередь, уже приходилось обращаться к исследованию традиций балаганных зрелищ не только в «Дядюшкином сне», «Селе Степанчикове и его обитателях», «Записках из Мертвого дома», «Бесах», но и в «Братьях Карамазовых», поэтому не буду повторяться и отошлю интересующихся к соответствующей статье [11]. В частности, среди прочих балаганных мотивов в ней рассматривался мотив кукловодства, представленный в отношениях Ивана Карамазова и Смердякова и претерпевающий в диалогах героев удивительную метаморфозу. Напомню лишь одну из составляющих этого мотива, так как без нее рассуждение о балаганном контексте анализируемого эпизода может оказаться недостаточно доказательным. Вначале Иван Карамазов, свободно конструирующий рационалистические схемы, в которых утверждается идея вседозволенности, выступает невольным манипулятором действий Смердякова. Но постепенно тот, чьим сознанием манипулируют, начинает воспринимать себя частью того, кто им руководит (внутреннее согласие быть не «я», а «мы»). С этим превращением связана раздражающая Ивана Карамазова особая фамильярность в отношении к нему Смердякова, который «видимо стал считать себя бог знает почему в чем-то наконец с Иваном Федоровичем как бы солидарным, говорил всегда в таком тоне, будто между ними вдвоем было уже что-то условленное и как бы секретное, что-то когда-то произнесенное с обеих сторон, лишь им обоим только известное, а другим около них копошившимся смертным так даже и непонятное» [5, т. 14, с. 243].

Если при первых встречах Иван при помощи своей теории манипулирует сознанием своего слушателя, то во время знаменательного разговора, когда Смердяков настоятельно советует Ивану Карамазову ехать не в Москву, а в Чермашню, собеседники меняются местами, так как кукла, захватив нити управления, превращается в кукловода. Иван ловит себя на том, что хочет сказать одно, а говорит другое («к величайшему его удивлению, слетело с языка совсем другое» [Там же, с. 244]), вместо того, чтобы пройти мимо человека, который вызывает у него отвращение, неожиданно для самого себя садится на скамейку, хочет встать и уйти, но продолжает сидеть. И еще одна очень важная для балаганной парадигмы деталь – то, как он уходит: «Двигался и шел он точно судорогой» [Там же, с. 250]. Эта странная походка удивительным образом напоминает механическое движение марионетки.

Можно указать на еще одну яркую петрушечную деталь. Перед разговором со Смердяковым происходит расставание Ивана с Алешей, расставание, во время которого «странное замечанье промелькнуло, как стрелка, в печальном уме» [Там же, с. 241] младшего брата: «Почему-то заметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого» [Там же]. Соотнесение Ивана с кукольным Петрушкой, непременным атрибутом которого был горб, представляется в данном случае совершенно очевидным. И завершает эту аллюзию сцена встречи Ивана с чертом. Напомню, что в финальных сценах любого представления с Петрушкой кукольный герой расплачивался за содеянное им: черт или какое-либо другое существо уносили его вниз. Как отмечает исследовательница А. Ф. Некрылова, «в начале своей русской сценической жизни Пульчинель-Петрушка осознавался как один из многочисленнейших родственников Фауста» [6, с. 90], то есть прямо подразумевалась связь кукольного героя с нечистой силой. Кстати, эта же исследовательница заметила, что именно в интерпретации Достоевского Пульчинель представлен как герой, продавший душу черту [6].

Балаганный контекст рассматриваемого эпизода подкрепляется также характером диалога-перебранки Ивана с чертом:

«– Молчи, я тебе пинков надаю!

– Отчасти буду рад, ибо тогда моя цель достигнута: коли пинки, значит, веришь в мой реализм, потому что призраку не дают пинков» [5, т. 15, с. 73]. Тот же черт восклицает: «Почему из всех существ в мире только я лишь один обречен на проклятия ото всех порядочных людей и даже на пинки сапогами, ибо, воплываясь, должен принимать иной раз и такие последствия?» [Там же, с. 82]. Напомню, что комизм кукольных представлений с Петрушкой достигался приемами, характерными для народной смеховой культуры. На балаганных подмостках воспроизводились бесконечные драки, избияния, таскание за волосы, производились всевозможные непристойности. Иван в этой сцене соответствует канонам петрушечной комедии: подобно балаганному кукольному персонажу, он бранится, обвиняет черта во вранье и называет его неоднократно дураком, лакеем, ослом, шутом.

Н. В. Чернова, анализируя петрушечный мотив в «Господине Прохарчине», указала на то, что сюжет и композиция этого рассказа вызывают устойчивые ассоциации с комедией «Петрушка», которая строилась как ряд сцен, объединенных одним героем: исследовательница показала, что в сюжете Достоевского «просвечивают» обязательные для народной комедии сцены с «невестой», с доктором, с утаскиванием героя в ад [10].

Если обратиться к последнему роману Достоевского, то можно увидеть, что в эпизоде разговора Ивана Карамазова с чертом эти сцены обозначены всего лишь отсылкой к главнейшим персонажам народной кукольной комедии: это доктор, который посоветовал Ивану лечиться (правда, при этом не указал, от чего и как он должен это делать), доктора-специалисты, вызывающие недоверие черта, так как лечат по отдельности левую и правую ноздрю, «невеста» Катерина Ивановна, семипудовая купчиха и, конечно же, сам черт. Закрепляет петрушечную парадигму пассаж собеседника Ивана о носе – на жалобу одного маркиза об утрате носа патер отвечает: «Ибо если вы вопиете, как возопили сейчас, что с радостью готовы бы всю жизнь оставаться с носом, то и тут уже косвенно исполнено желание ваше: ибо, потеряв нос, вы тем самым все же как бы остались с носом...» [5, т. 15, с. 81]. А. Ф. Некрылова, как и многие другие исследователи народных городских зрелищ, обращает внимание на то, что отличительными чертами Петрушки были горб и длинный горбатый нос, за который персонажа кукольной комедии часто таскали по сцене [6].

Таким образом, в эпизоде разговора Ивана Карамазова с чертом закрепляется связь происходящего с кукольным представлением: кукловод окончательно превращается в бездушную марионетку. Эта трагикомическая метаморфоза отсылает внимательного читателя, с одной стороны, к гоголевским «Мертвым душам», с другой – к собственному творчеству Достоевского. Дело не в том, что Иван Карамазов похож на Павла Чичикова, а в том, что в обоих случаях писателями отображен процесс превращения кукловода в куклу. На связь поэмы Н. В. Гоголя с традициями поэтики народных зрелищ и кукольного театра исследователи указывали неоднократно. В частности, можно назвать книгу Е. А. Смирновой «Поэма Гоголя – «Мертвые души»» [7] и статью А. Гольденберга «Итальянский след в поэтике Гоголя, или О чем поет шарманка Ноздрева» [3], в которых подробно рассматриваются балаганные коннотации гоголевского текста. Но некоторые аспекты этой проблемы нуждаются в конкретизации. Если обратиться к «петрушечному сюжету» поэмы Гоголя, то можно обнаружить, что после пересечения лиминальной границы, обозначенной посещением дома Коробочки, и встречи с Ноздревым, который представлен как главный герой ярмарки, а следовательно, и балаганных представлений, Чичиков попадает в балаганный мир, оказывается среди кукол, его собеседники становятся масками, балаганными фокусниками, эквилибристами. А вскоре и сам кукловод превращается в марионетку, а зрители, в свою очередь, становятся авторами, режиссерами, кукловодами: именно они творят и представляют историю кукольного героя: «Сюжет становился ежеминутно занимательнее, принимал с каждым днем более окончательные формы и наконец, так как есть, во всей своей окончательности, доставлен был в собственные уши губернаторше» [2, с. 179]. Дамская партия предлагает представление с увозом невесты, а мужская – «Повесть о капитане Копейкине». В Чичикове видят то магнетизера и фокусника, который сумел за одну ночь переменить караул и превратить фальшивые ассигнации в настоящие, то механическую куклу. Сравнение с последней находит подтверждение в словах почтмейстера, объяснившего наличие руки и ноги у Чичикова существованием в Англии усовершенствованной механики, когда деревянными ногами управляют пружинки.

В заключительной главе первого тома кукольный мотив получает свое парадоксальное объяснение: в марионетку превращается тот, кто еще ребенком в совершенстве овладел стратегией манипулирования людьми, постиг искусство кукловождения. Так, чтобы сделать приращение к отцовской копейке, Чичиков использует разные формы балаганной площадки: становится торговцем (продает пряники и булки), дрессировщиком, а затем усваивает технику кукловождения. Павлушу с полным правом можно назвать претчей другого кукловода – Петруши Верховенского из «Бесов» Достоевского.

Гоголь показывает превращение кукловода в куклу с определенной целью: дело в том, что метаморфозы Чичикова, связанные с изменением его положения в кукольном представлении, подготавливают почву для спасения несостоявшегося херсонского помещика. Оказываясь в роли то зрителя, то куклы, Павел Иванович получает возможность поглядеть на себя, кукловода, со стороны, а это позволяет пробудиться его критической осознанности. Той самой осознанности, которая у читателя должна, по мнению автора, возникнуть после чтения поэмы: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый вопрос: –А нет ли во мне какой-нибудь части Чичикова?» [Там же, с. 231]. Получается, что метаморфоза, которая превращает Чичикова-кукловода в куклу, способна породить критическое осознание героем своей сущности, что может, в свою очередь, стать залогом возвращения героя из балаганного в реальный мир.

Для героя Достоевского такое возвращение из неживого в живой мир принципиально невозможно, а процесс последовательного омертвения, когда в живом обнаруживается что-то деревянное, кукольное, является необратимым. Превратившись в марионетку, Иван становится способным посмотреть на себя со стороны, но критическое осознание героями Достоевского своей сущности уже не может их спасти. Писатель отказывается от утопических надежд и показывает, что интеллектуальная эквилибристика ведет Ивана к безумию.

Как уже говорилось, тема кукловождения и балаганный контекст разговора Ивана с чертом отсылают читателя к предшествующему творчеству Достоевского. В произведениях послекаторжного периода возникает целый ряд героев-кукловодов: от Марьи Александровны Москалевой и Фомы Фомича Опискина, которые пытаются управлять поведением своих близких, до Петра Верховенского, стремящегося управлять и манипулировать массами. Что особенно интересно, именно в повести «Село Степанчиково и его обитатели» возникает балаганная лексика, напоминающая горбуновское «вверх тормашки»: сочинения Фомы Фомича названы «кувырколегией» [5, т. 3, с. 15], ученые – «прыгунами» [Там же, с. 26], а сам полковник Ростанев говорит о себе: «Конечно, для детей чего не сделаешь? Вверх ногами вертеться пойдешь, тем более что в сущности оно, пожалуй, и справедливо. Ведь должен же я хоть что-нибудь сделать для семейства» [Там же, с. 110].

Интересна и еще одна деталь, уже из «Дядюшкиного сна»: Марья Александровна Москалева сравнивается автором с итальянским фокусником XVIII века Пинетти, которого О. И. Сенковский сделал героем своего рассказа «Превращение голов в книги и книг в головы». Примечательно, что в записях к «Дневнику писателя» 1876 года упоминание о Горбунове и Петрушке соседствует с анекдотом о перестановке голов [Там же, т. 24, с. 130].

В конечном счете слова Горбунова («вверх тормашки») связывают мотив кукловодства с балаганскими выступлениями жонглеров, фокусников, канатоходцев – всех тех артистов балаганного представления, которые еще в раннем детстве произвели неизгладимое впечатление на Достоевского. Писатель словно предупреждает: если граница между балаганом и жизнью стирается, то возникают умственные и нравственные кульбиты, «литературные ухватывания», интеллектуальная эквилибристика в вопросах веры и безверия. И самые страшные по своим последствиям кульбиты – это манипуляции сознанием. Именно манипулирование чужим сознанием ведет Ивана к релятивистской этике и в конечном счете означает торжество неживого мира – деревянного и кукольного – над живым.

Таким образом, цитируемое в тексте выражение И. Горбунова «вверх тормашки» имеет несколько функций. Оно не только создает балаганный контекст, который возникает с первых страниц романа, но и закрепляет процесс переворота, перемены верха и низа, так как тот, кто управляет, сам, в свою очередь, становится управляемым. Более того, так как в словах Горбунова есть скрытая цитация повести «Село Степанчиково и его обитатели», то возникает опосредованное указание на полемику с гоголевской традицией, которая пародийно переосмыслилась в этой повести Достоевского.

Но главный смысл обращения к этим словам заключается все же в другом. Достоевский, оперируя балаганными образами, возвращает их сцене, театральным подмосткам, праздничной площади и добивается эффекта отчуждения от себя и читателей творимого Иваном мертвого мира. В этом мистически-страшном эпизоде Достоевский защищает и себя, и читателей от потустороннего мира с помощью обращения к образу театральных подмостков, прочно связанных с одним из самых сильных детских воспоминаний – впечатлением от посещения праздничного балагана. Таким образом, в подтексте автор последовательно утверждает мысль о том, что детство и слово означают преодоление страха перед потусторонним миром и торжество жизни.

Список литературы

1. **Альтшуллер А. Я.** Достоевский и русский театр его времени // Достоевский и театр / сост. и общая ред. А. А. Нинова. Л., 1983. С. 52-78.
2. **Гоголь Н. В.** Собр. соч.: в 7-ми т. М., 1985. Т. 5. 527 с.
3. **Гольденберг А. Х.** Итальянский след в поэтике Гоголя, или О чем поет шарманка Ноздрева [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. 2009. № 30. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/30/index30.shtml> (дата обращения: 02.10.2013).
4. **Гусев В. Е.** Достоевский и народный театр // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 103-117.
5. **Достоевский Ф. М.** Полное собр. соч.: в 30-ти т. Л., 1972-1989.
6. **Некрылова А. Ф.** Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец VIII – начало XX века. Л., 1988. 215 с.
7. **Смирнова Е. А.** Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. 202 с.
8. **Солянкина О. Н.** Жанровый генезис романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: традиции комедии, водевиля и фельетона: дисс. ... к. филол. н. М., 2010. 192 с.
9. **Солянкина О. Н.** Переосмысление образов кукольного театра в романе «Братья Карамазовы» // Грехневские чтения: сб. науч. тр. Нижний Новгород, 2008. Вып. 5. С. 93-103.
10. **Чернова Н. В.** «Господин Прохарчин»: символика огня в «петрушечном контексте» // Статьи о Достоевском: 1971-2001. СПб., 2001. С. 38-55.
11. **Якубова Р. Х.** Традиции балаганных представлений в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. Великий Новгород, 2006. С. 410-421.

FARCICAL CONTEXT OF CONVERSATION BETWEEN IVAN AND DEVIL IN NOVEL “THE BROTHERS KARAMAZOV” BY F. M. DOSTOEVSKII

Yakubova Rima Khanifovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Bashkir State University
r.yakubowa@yandex.ru

The article researches the farcical context of the conversation between Ivan and the devil, one of the episodes of “The Brothers Karamazov”, in which the author’s reference to the traditions of Punch comedy, embodied in the text and motives of puppeteering, the images of puppeteers and puppets, as well as in the subject- compositional organization of the scene, connected through symbolic signs-details with the construction of people’s spectacular performance, is traced. The main attention is paid to the autobiographical origins of farcical connotations and to those meaning-formative functions that are determined by farcical discourse.

Key words and phrases: farcical discourse; autobiographical connotations; allusion; artistic reflection; Punch motive; images of puppeteers and puppets.