

RU

Роль аллюзивных микросюжетов в структуре образов героев раннего творчества Ф. М. Достоевского

Князева Л. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить роль аллюзивных микросюжетов в структуре образов главных героев произведений докаторжного периода Ф. М. Достоевского. Научная новизна данного исследования заключается в том, что в нём впервые затрагивается тема значимости микросюжетов для создания образов главных героев раннего творчества Достоевского. Сюжеты в данном случае выполняют роль аллюзии на литературный контекст эпохи при создании образов героев у Достоевского. Анализ микросюжетов позволяет понять, почему главным героям так необходим «сюжет», их жизнь зачастую бессодержательна, в ней не хватает той остроты, которая есть в историях, придуманных ими. Кроме того, мы берём для анализа повесть «Хозяйка», которая редко становится объектом исследования, но имеет особое значение для понимания раннего творчества Достоевского и структуры образов мечтателей. Полученные результаты показали, что микросюжеты отражают неспособность героев-мечтателей приобщиться к реальному миру, внутреннее содержание души героев, проявляющееся в них, становится важнее реальности и замещает её. Значимым является тот факт, что большинство микросюжетов имеет романтическое происхождение, благодаря чему задаётся как бы второе измерение петербургской жизни героев. Во многом именно за счёт микросюжетов создаётся образ петербургского мечтателя.

EN

The role of allusive microplots in the structure in characters' images of F. M. Dostoevsky's early works

Knyazeva L. A.

Abstract. The aim of the study is to identify the role of allusive micro-plots in the structure of protagonists' images in F. M. Dostoevsky's works written before his exile to a katorga prison camp. The study is original in that it is the first to touch on the topic of the importance of micro-plots for creating protagonists' images in Dostoevsky's early writings. In this case, the plots serve for Dostoevsky as an allusion to the literary context of the epoch when creating protagonists' images. The analysis of the micro-plots makes it possible to understand why the protagonists need a "plot" so much, their life is often meaningless, it lacks the sharpness that is contained in the stories they invent. In addition, we analyse the novella "The Landlady", which rarely becomes the object of research, but is of particular importance for understanding Dostoevsky's early writings and the structure of dreamers' images. The results showed that the micro-plots reflect the inability of the characters-dreamers to join the real world, the inner content of the protagonists' souls manifested in these plots becomes more important than reality and replaces it. It is significant that most of the micro-plots are of romantic origin, which sets the second dimension of the protagonists' life in St. Petersburg. In many ways, it is due to the micro-plots that the image of the St. Petersburg dreamer is created.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью более полного и всестороннего изучения микросюжетов в творчестве Ф. М. Достоевского. Многие исследователи отмечали тот факт, что Достоевский часто обращался к художественному эксперименту, особенно это заметно на ранних этапах творческого пути писателя. Так, Достоевский еще не даёт литературную аллюзию притчевой формой, сужая её до одной фразы, что часто будет наблюдаться в последующем творчестве, но создаёт целый сюжет. Достоевский, вобрав в себя огромный пласт мировой литературы, намечает своё место в современном литературном процессе, и аллюзивный микросюжет необходим молодому писателю, чтобы, с одной стороны, противопоставить себя литературным штампам, создав

на их основе совершенно своё, с другой стороны, чтобы полнее раскрыть образы главных героев. Именно микросюжет проявляет в образах мечтателей желание спрятаться от действительности, создать факультативную реальность в своих «сюжетах», более того, он даёт нам возможность взглянуть на образ петербургского мечтателя с иной точки зрения, раскрыть в нём потенциал стать или «подпольным», или же «смешным» человеком.

Для достижения поставленной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, выявить аллюзивные микросюжеты в ранних произведениях Ф. М. Достоевского. Во-вторых, проанализировать их роль в структуре главных героев романа «Бедные люди», повестей «Хозяйка» и «Белые ночи». В-третьих, определить, какие из аллюзивных микросюжетов тяготеют к притчевой форме, свойственной микросюжетам последующего творчества Достоевского.

В работе применены такие методы исследования, как культурно-исторический и описательно-функциональный.

Материалом исследования послужило следующее издание:

Достоевский Ф. М. Полное академическое собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 1. Т. 2. Т. 8. Т. 14. Т. 20.

Теоретическую базу исследования составляют работы по теории литературы Б. В. Томашевского (1996), по теории текста Н. С. Валгиной (2003). А также литературоведческие работы Э. М. Жиликовой (1989), В. С. Нечаевой (1979), В. В. Виноградова (1976), М. М. Бахтина (1979), предметом которых является анализ литературных аллюзий раннего творчества Ф. М. Достоевского. Так, в частности, Э. М. Жиликова рассматривает раннее творчество писателя с точки зрения отражения в нём традиций сентиментализма. Раскрывая значимость влияния творчества В. А. Жуковского на процесс создания «Бедных людей», исследовательница приходит к выводу, что перевод поэта «Ивиковы журавли» «явился как бы кульминацией общего движения в осмыслении Достоевским истоков гуманистического сознания героя» (Жиликова, 1989, с. 133). Кроме того, Жиликова делает значимое для нашего исследования замечание о «сложности художественного метода» (1989, с. 165) повести «Хозяйка». В. А. Хроликова и С. И. Ермоленко отмечают, что ассоциативный фон романа «Бедные люди» «позволяет полнее осветить характеры главных героев, способствуя более полному раскрытию их неоднозначного внутреннего мира» (2017, с. 39).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать полученные результаты и материалы при разработке курсов по истории русской литературы XIX века, специальных курсов по изучению творчества Ф. М. Достоевского, а также при создании учебных пособий по творчеству Достоевского, при разговоре о типе петербургского мечтателя и типе маленького человека.

Объектом анализа стали такие произведения раннего творчества Ф. М. Достоевского, как роман «Бедные люди» и повести «Хозяйка» и «Белые ночи».

Обсуждение и результаты

Приступая к разбору роли аллюзивных микросюжетов в структуре образов героев раннего творчества Ф. М. Достоевского, хотелось бы пояснить, как мы будем трактовать понятие «микросюжет». В работе Б. В. Томашевского мы встречаем термин «вставная новелла», который он вводит, говоря об эволюции жанров. Исследователь отмечает, что в современном литературном процессе новелла имеет два значения: 1) новелла – самостоятельный жанр, законченное произведение; 2) если же она находится внутри романа – «это только более или менее обособленная сюжетная часть произведения и законченностью может не обладать». Если же «внутри романа остаются совершенно законченные новеллы (т. е. которые мыслимы вне романа, сравни рассказ пленника в «Дон-Кихоте»), то такие новеллы имеют название «вставных новелл»» (Томашевский, 1996, с. 249). В раннем творчестве Достоевского микросюжеты ещё не обладают «совершенной законченностью», а потому не «мыслятся вне» произведения, как это будет в романах «Пятникнижия», например, «Моё необходимое объяснение» Ипполита, «поэма» Ивана Карамазова «Великий инквизитор» и др.

Продолжая анализ «вставных новелл», Б. В. Томашевский отмечает, что они наиболее характерны для старой техники романа, «где иногда и главное действие развивается в рассказах, которыми обмениваются персонажи при встречах» (1996, с. 249). Однако «вставные новеллы» встречаются и в современных романах. Примечательно для нас то, какой роман исследователь приводит в пример: он предлагает рассмотреть построение романа «Идиот» Ф. М. Достоевского, также замечает, что ярким примером «вставной новеллы» будет сон Обломова в романе Гончарова. Современная исследовательница В. И. Габдуллина пишет, что «роман Достоевского «Идиот» изобилует вставными жанрами, позволяющими раздвигать рамки сюжетного повествования, обращаться к нравственно-философским, религиозным, бытийным вопросам» (2019, с. 130)

Использование понятия «микросюжет» подталкивает нас к проблеме «текста в тексте». Н. С. Валгина в работе «Теория текста» пишет: «Текст в тексте необязательно должен быть «чужим» для данного автора. Это может быть текст самого автора, но преподнесённый от «чужого» имени, например, от имени персонажа» (2003, с. 99). Микросюжеты вводятся в текст произведений Ф. М. Достоевского либо по средствам рассказывания, либо в письмах героев, и лишь один введён самим автором и, в свою очередь, является реминисценцией на гётевский текст. Но если микросюжеты, поданные от лица героев, входят в текст в развёрнутом виде (на ранних этапах Достоевский ещё не даёт литературную аллюзию одной фразой, притчевой формой), то авторская вставка дана более ёмко. Ю. М. Лотман, говоря о проблеме «текста в тексте», писал, что один текст в произведении может

даваться «как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде <...>. Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в текст» (2002, с. 77). Возможно, вводя сюжет таким образом, Достоевский хотел дать читателю возможность самому домыслить идею, заключённую в нём.

В «Словаре актуальных терминов» под редакцией Н. Д. Тмарченко мы находим статью о вводных, вставных жанрах. «Вставные жанры – “другие” по отношению к художественному целому “типы высказывания”, “оформляющие и завершающие” (М. М. Бахтин) лишь часть этого целого. <...> Вводный жанр – это прежде всего определенная “система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности” (Медведев, с. 149). Такая “система”, однако, не автономна (в отличие от самостоятельного жанра). Она функционирует внутри жанра объемлющего (структуры произведения как целого)» (Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 36). Приведенные в словаре определения помогают нам сделать некоторый вывод о том, что мы можем вкладывать в понятие «микросюжет» в раннем творчестве Ф. М. Достоевского. Во-первых, **микросюжет** неотделим от целого, «обрамляющего» его произведения, функционирует в нём и необходим прежде всего для раскрытия образа героя, а также для ввода в текст произведения той или иной идеи. Во-вторых, микросюжет здесь необходим для полного осмысленного «овладения и завершения действительности», без него не могло бы сложиться законченной, полноценной структуры образа главного героя. Потому микросюжет был необходим Достоевскому уже на ранних этапах творческого пути.

В работе Н. С. Валгиной мы находим замечание по поводу того, что введённый текст добавляет к другому тексту: «Текст в тексте способен подчеркнуть или проявить доминантные смыслы основного текста, открыть иной смысл, рождённый в результате наложения смыслов, а также создать разные уровни восприятия текста в целом» (2003, с. 102). Так, микросюжеты выполняют роль аллюзии на литературный контекст эпохи при создании образов героев в раннем творчестве Достоевского, позволяют выявить новые аспекты в структуре образов героев, а также по-новому осмыслить образ петербургского мечтателя.

В данной статье мы будем рассматривать аллюзивные микросюжеты –относительно самостоятельные фрагменты ранних произведений Достоевского в их связи с литературой и той ролью, которую они играют в раскрытии образов главных героев.

В связи с поставленной задачей хотелось бы отметить, что на ранних этапах творчества Ф. М. Достоевский мыслит себя как бы с точки зрения притяжения и отталкивания от литературного процесса. Глубоко впитав весь значительный пласт русской и мировой литературы, молодой писатель не представляет своих героев вне этой литературы. В каком-то смысле они не только думают, но и живут литературно. Так, Макар Девушкин приходит в настоящее отчаяние после прочтения «Шинели», ему кажется, что автор повести совершенно бесцеремонно вторгся в его личную жизнь и выставил оную в самом насмешливом, невозможном виде. Мечтатели Ордын и главный герой «Белых ночей», большую часть жизни прожившие вне человеческого общества, постоянно подпитывают своё воображение множеством литературных сюжетов из прочитанных ими книг, тем самым выстраивая свою альтернативную реальность, потому так болезненно остро они ощущают соприкосновение с миром действительным. Стоит отметить, впрочем, что сопоставленные нами мечтатели, хотя и близки по своему «олитературенному» сознанию, всё же слишком разнятся в их восприятии реальности. Это, в свою очередь, связано именно с тем, какими книгами каждый из них подпитывал «мечтательство»: Ордынова скорее можно назвать мистиком, мечтателя – «сентиментальным» романтиком.

Многие исследователи раннего творчества Достоевского указывали на то, что молодой автор, сближаясь с тем или иным литературным образцом, в каком-то смысле противопоставляет себя ему, тем самым избегая литературных штампов и создавая на его основе совершенно оригинальное творение. Отметим, например, такое замечание В. С. Нечаевой: «В начале 1843 г. вышел третий том сочинений Гоголя, в котором Достоевский впервые мог прочитать “Шинель”. Он в ней увидел новое петербургское воплощение Самсона Вырина, искомого героя своей будущей повести» (1979, с. 137). Приведённая цитата интересна не только точным указанием на то, когда Достоевский мог познакомиться с бессмертным сочинением своего гениального предшественника, но и тем, что в ней очень наглядно представлена творческая работа молодого писателя. Сопоставляя два произведения, сближая образы «маленького человека», выведенные двумя великими авторами, Достоевский даёт читателю новый образ, героя, способного осмыслить самого себя на фоне литературной традиции.

Д. С. Лихачёв писал: «Подлинно новая культурная ценность возникает в старой культурной среде <...>. Так же точно следует сказать, что простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему» (1985, с. 52).

Прежде чем перейти к анализу ранних произведений Ф. М. Достоевского, приведём такую значимую для нашего исследования цитату В. Е. Хализева. Завершая разговор о принципиальной ценности для литературы культурной традиции, исследователь замечает: «Культурное прошлое, так или иначе “приходящее” в произведения писателя, разнопланово. Это, во-первых, словесно-художественные средства, находившие применение и раньше, а также фрагменты предшествующих текстов (в облике реминисценций); во-вторых, мировоззрения, концепции, идеи, уже бытующие как во внехудожественной реальности, так и в литературе» (Хализев, 2004, с. 365). Выявляя роль аллюзивных микросюжетов в структуре образов героев «Бедных людей», «Хозяйки», «Белых ночей», мы будем постоянно соприкасаться с тем «культурным прошлым», без которого было бы невозможно существование главных героев.

Пользуясь приведённым выше заключением Д. С. Лихачёва о продуктивности «творческого следования традиции», начнём разговор о первом романе Ф. М. Достоевского с того, что, как уже отмечалось ранее, «новый Гоголь» стремится не только следовать традиции, «найти живое в старом», но и противопоставить себя литературным штампам современной ему эпохи. Как считает Г. А. Кричевский, приводя слова В. Б. Шкловского из заметок о Достоевском, молодому писателю был необходим жанр эпистолярного романа, затем что «форма эпистолярного романа удобна для включения в него элементов литературной критики, будто бы простодушной» (2021, с. 3653).

Принципиально важен в связи с этим тот факт, что разговор о литературе в романе «Бедные люди» начинается с «пренегодной книжонки» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 50), которую Девушкин посылает Варваре Алексеевне. И, хотя Макар Алексеевич на возмущение Вареньки отвечает, что сам не читал этой «книжки», в своём пространном письме от 25 июня он заводит разговор о бездарном писателе Ратазяеве, выписывая целые куски из его «пренегодных» сочинений. Авторы примечаний к первому тому Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского отмечают, что описание впечатлений Девушкина от чтения произведений Ратазяева «даёт автору возможность пародировать в романе излюбленные литературные жанры и произведения тех писателей 1840-х годов, которые противостояли пушкинской и гоголевской реалистической традиции» (1972, т. 1, с. 469).

Однако выписки из «Итальянских страстей» и «Ермака и Зюлейки», на наш взгляд, важны не только своим пародийным подтекстом. Они вводятся автором и для того, чтобы показать, чем эти сочинения могли так заинтересовать его невинного героя. Девушкин искренне восхищается прочитанным: «Правда, немножко вольно, в этом спору нет, но зато хорошо. Уж что хорошо, так хорошо!» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 52). Такая реакция связана с тем, что «клокочущие бешеные страсти», описанные в бестолковых повестях Ратазяева, совершенно отсутствуют в жизни бедного чиновника, пусть в такой смешной форме, но в них заключено то, с чем Макар не может соприкоснуться, но о чём может мечтать. Особенно важна в связи с выдвинутым нами предположением концовка данного письма, в которой Девушкин уже открыто описывает свои фантазии: «...ну что, если б я написал что-нибудь, ну что тогда будет? Ну вот, например, положим, что вдруг, ни с того ни с сего, вышла бы в свет книжка под титулом – “Стихотворения Макара Девушкина”!» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 53).

Приведённый выше контекст позволяет нам считать Макара Алексеевича мечтателем в потенции. Данное положение подтверждает и то, какие книги читал наш герой до встречи с Ратазяевым. Круг его литературных предпочтений очень узок, Девушкин пишет: «“Картину человека”, умное сочинение, читал; “Мальчика, наигрывающего разные штучки на колокольчиках” читал да “Ивиковы журавли”» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 59). «Чтение таких произведений позволяло герою отвлечься от жестокой действительности, уйти в свой выдуманый утопический мир, где царствуют гармония и справедливость» (Хроликова, Ермоленко, 2017, с. 47), – отмечают авторы статьи «Ассоциативный фон эпистолярного романа Ф. М. Достоевского “Бедные люди”».

Заметим, что мечтательная природа образа Макара Девушкина раскрывается читателю с первого же письма, причём его мечтания с самого начала олитературены, как и воображаемый мир последующих героев: Ордынова и Мечтателя. Однако, в отличие от богатой речи того же Мечтателя, речь Девушкина несколько корявая, сбивающаяся, даже комичная. Безусловно, это связано именно с тем, что Макар Алексеевич пока слишком неначитанный мечтатель, он ещё не способен говорить, «точно книгу читает» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 113). Сравнивая Вареньку с «птичкой небесной», Девушкин пишет: «Я это все взял из книжки. Там сочинитель обнаруживает такое же желание в стихах и пишет – Зачем я не птица, не хищная птица!» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 14).

Называя Макара Алексеевича мечтателем с нескладной речью, мы не должны игнорировать тот факт, что в течение романа его слог постепенно преображается. Такие изменения происходят потому, что Девушкин приобщается к настоящей литературе. Чтение «Повестей Белкина», в особенности «Станционного смотрителя», и «Шинели» Н. В. Гоголя заставляет «маленького» чиновника осмыслить своё положение, осознать самого себя.

Насколько же, однако, отличается реакция Девушкина на два произведения, описывающих судьбу «маленького человека». Если пушкинский герой бесконечно полюбился бедному чиновнику, то в гоголевском Башмачкине Макар Алексеевич увидел пасквиль на себя самого. «Анализируя» образ Самсона Вырина, Девушкин пишет: «Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных! <...> Дело то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 59). По мнению Макара Алексеевича, герой Пушкина не ограничен социальными рамками, бедность Самсона не составляет основу его образа. Акакий Акакиевич же нечто совсем иное – это яркий, слишком точный портрет всех маленьких чиновников. Образ такого героя вызывает в Девушкине резкий протест, отчаянное возмущение: «И для чего же такое писать? <...> из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, всё напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 63). Пожалуй, к такой реакции Макара Алексеевича очень подойдут слова Аглаи о безжалостном, слишком правдивом суде князем Мышкиным Ипполита: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо» (Достоевский, 1973, т. 8, с. 354), – глубоко замечает девушка.

Приведём здесь слова В. И. Габдуллиной, которая, анализируя вставную «статью» Ипполита, делает такое замечание о «маленьких людях» Достоевского: «...“литературное творчество” Ипполита напоминает ранние опыты автора “Бедных людей”, “Двойника” и “Господина Прохарчина”, в которых начинающий писатель, по его собственному выражению, действует “Анализом, а не Синтезом”, поставив в центр изображения душевную жизнь человека, глубина которой не позволяет называть его “маленьким”» (2019, с. 140). Приведённая цитата позволяет нам сделать вывод о том, что Девушкин, вслед за своим создателем, не хочет, чтобы человек был ограничен рамками каких-то условностей, человек – больше, чем определение, данное ему «безжалостным автором».

М. М. Бахтин писал, что в таком понимании героем повести Гоголя выразился бунт «против заочного внешнего и завершающего подхода литературы к “маленькому человеку”» (1979, с. 67). «Девушкин увидел себя сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным», именно это, как считает Бахтин, недопустимо для человеческой личности: «В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддаётся внешнему заочному определению» (1979, с. 68).

К концу романа Макар Девушкин уже вполне обретает свой слог и даже сам это признаёт: «Начал я вам описывать это всё... более для того, чтоб вам образец хорошего слогу моих сочинений показать» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 88). Теперь он сам способен своё слово сказать, дать почти литературный ответ возмущавшему его «пасквилю». Письмо Макара Алексеевича от 5 сентября содержит в себе два небольших микросюжета, один из которых является собственным сочинением героя.

Девушкин, описывая нищего мальчика-попрошайку, заглядевшегося на кукол шарманщика, выводит свой рассказ на философский уровень. Этот небольшой сюжет по глубине обобщения можно назвать притчевым, но в нём нет свойственного притче, назидательного звучания. «Ох, Варенька... иное Христа ради еще ничего. (И Христа ради-то разные бывают, маточка.) Иное долгое, протяжное, привычное, заученное, прямо нищенское... а иное Христа ради непривычное, грубое, страшное» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 88).

Вторая же история о сапожнике и богаче вполне может быть названа литературным сочинением Девушкина. В. В. Виноградов, например, так отозвался об этом микросюжете: «Макар Девушкин пишет среди “сочинений” своих новеллу на параллельную “Шинели” тему – “Сапоги”, с диаметрально противоположным разрешением ее» (1976, с. 166). Отметим, что данный сюжет, в отличие от предыдущего, вполне может претендовать на отнесение его к жанру притчи, с её иносказательностью и назидательностью. Рисуя два схожих сна бедного сапожника и богатого чиновника, Девушкин хочет доказать, что все люди равны: «...все мы немного сапожники», – выводит он свою истину. Концовка же «рассказа» Девушкина заключает в себе глубокий моральный призыв, вырвавшийся из души тонко чувствующего «маленького человека»: «...дурно, что нет никого подле этого богатейшего лица, нет человека, который бы шепнул ему на ухо, что “полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать... оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги!”» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 89).

Благодаря приведённым микросюжетам из первого романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» мы можем уяснить для себя некоторые основополагающие черты характера главного героя. Макар Алексеевич, если ещё не может быть назван мечтателем и принадлежать к типу мечтателей в творчестве Фёдора Михайловича, всё же обладает множеством черт, сближающих его с таковыми героями: здесь и сама способность придаваться мечтам, и литературная подоплёка этих мечтаний, и его открытость к самостоятельным мыслям, из которых следующие «мечтатели» будут выводить целые философские идеи и теории. Отметим и такой важный момент: из проанализированных нами аллюзивных микросюжетов некоторые очень близки тем небольшим сюжетам, которые в последующем творчестве Достоевского будут перерождаться в микросюжеты с притчевой или параболической основой.

В повести «Хозяйка», написанной через год после выхода в свет «Бедных людей», также встречаются микросюжеты, по ходу повествования порой развёртывающиеся в целые рассказы. Как известно, произведение «нового Гоголя» страшно раскритиковали, окончательно разуверившись в таланте молодого писателя. В. Г. Белинский оставил о нём самые уничижительные отзывы, охарактеризовав его как вещь в высшей степени «странную», «непонятную», «нервическую». Среди всего потока критических замечаний хотелось бы всё же выделить такое: «...автор хотел... помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши всё это лаком русской народности» (Белинский, 1956, с. 351). В приведённых словах нас интересует тот ассоциативный ряд, который выстраивает Белинский: романтизм в духе Марлинского и мистического Гофмана в сочетании с «петербургской “физиологией”» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 509) и фольклорной струёй. Если гофмановский, романтический контекст входит в повесть Достоевского через образ главного героя – мечтателя Ордынова, то народная стихия заключена в образе Катерины, мятущейся, порабощённой души. Образ же страшного старика-тирана, Мурина, хотя и неразрывен с народными мотивами, с ним в творчество писателя впервые входит тема «русского раскола» (Достоевский, 1980, т. 20, с. 12) (об этом см. (Волгин, 1991; Дилакторская, 1995)), но в нём также много и от романтических образов колдунов Гоголя и Гофмана (об этом подробно пишет А. Л. Бем (2001, с. 304-320) в статье «Драматизация бреда», в разделе «Литературные припоминания»).

Значимое замечание по поводу того, как в произведении молодого Достоевского сочетаются далёкие друг от друга стили, мы находим в труде К. В. Мочульского, исследователь пишет: «Два мира сталкиваются в композиции “Хозяйки”: мир петербургского “мечтательства” и мир страшной народной сказки, мир Ордынова и мир Катерины» (1947, с. 66). Приведённые слова тем примечательнее для нашего исследования, что в них намечаются два пути, по которым в основной сюжет повести входят аллюзивные микросюжеты. Соответственно, данные сюжеты будут важны для раскрытия не только мужского образа, как это было в «Бедных людях», но и для женского, который тоже может быть соотнесён с типом мечтателя в творчестве Достоевского.

Важно, что впервые микросюжет появляется в повести в рассказах Катерины, мечтатель Ордынов говорит очень мало, он только слушает, впитывает в себя каждое слово нового для него мира. Однако воспринимаемая им реальность, может быть, слишком нереальна, во всём он склонен увидеть что-то совершенно необыкновенное, фантастическое. Именно с этим связана та исключительность повествовательной манеры Достоевского в «Хозяйке», очевидная ещё первым критикам, как мы могли понять из цитаты В. Г. Белинского.

А. Л. Бем, анализируя такую стилизованную разнородность повести, писал: «В первой... даже больше, налицо определенная установка на ареальность, на перенесение действия в мир фантастики» (2001, с. 270). Эта «фантастика» заключена в воспалённом, полубольном сознании не только Ордынова, но и Катерины. Но если мечтатель, впервые появившийся в творчестве Достоевского как новый тип героя, пока «не способен» говорить, то главной рассказчицей становится Катерина, в отличие от Ордынова, очевидно, слишком рано столкнувшаяся с безжалостной реальностью и, возможно, по-своему преобразившая её в сознании. Все рассказы героини напоминают сюжеты «волжских разбойничьих сказок» (Бем, 2001, с. 306).

Так, уже при первом разговоре с Ордыновым Катерина передаёт ему сюжет народной сказки о двенадцати братьях и заблудившейся в лесу девушке, которую они приняли и назвали сестрой, «дали ей волюшку, и всем она была ровня» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 276). В этой сказке Катерина выразила, может быть, самые сокровенные свои мечты, ту идеальную картину мира, о которой она грезит. Не менее одинокая, чем Ордынов («Я сама много лет людей не видала» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 276)), – говорит девушка своему больному жильцу, Катерина лишена и свободы, её воля полностью подчинена страшному тирану, отцу-мужу Мурину. Как и мечтатель Ордынов, девушка стремится выстроить в своём воображении альтернативную реальность, чтобы убежать от мира в свои фантастические грёзы, спастись от ужасного человека, постоянно тиранящего её. Предлагая Ордынову стать ей братом, она как будто хочет претворить эту сказочную историю в действительный мир.

Основной рассказ Катерины о её прошлой жизни также построен в форме народной волжской сказки о лихих купцах и красной девице. На наш взгляд, вся её история может быть взята как законченный вставной рассказ: он обладает самостоятельным сюжетом, собственным хронотопом, персонажами. Действие происходит в «густых, тёмных лесах», в ночную бурю впервые она по-новому взглядывает на своего погубителя и возлюбленного, принимает от него подарок, примечателен здесь и образ широкой реки – помощницы, по которой спасаются беглецы. Обороты речи героини полностью соответствуют стилистике народных сказок, так, Мурин, обращаясь к реке, «молвит»: «Здравствуй... матушка, бурная реченька, божьему люду поилица, а моя кормилица! Скажи-ка, берегла ль ты мое добро без меня, целы ль товары мои!» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 298).

Рассказывая о своём прошедшем, девушка представляет себя как будто героиней собственной сказки. Характерен в связи с этим момент, когда она на время прерывает свой рассказ, заметив «воспалённый, прикованный к ней взгляд Ордынова» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 299). Катерина как будто поняла, с каким жаром и упоением она рассказывала о столь страшных событиях своей жизни, как она сложила всё прошедшее в самый интересный для себя рассказ, и ей стало жутко от того, как дорого ей это прошедшее и этот человек, подтолкнувший её на «смертные» грехи. С невыносимой тоской она произносит: «Ах, не в том мое горе <...> что я тебе говорила теперь <...> то мне горько и рвет мне сердце, что я рабыня его опозоренная, что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать свое горе, словно радость и счастье» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 300). Отметим, как близок этот мотив упоения собственным позором и страданием к последующим героиням Достоевского, особенно к Настасье Филипповне.

Анализируемые микросюжеты дают нам возможность понять, что «и Ордынов, и Катерина в разных планах воплощают единую тему о слабом сердце» (Мочульский, 1947, с. 67). Мотив «слабого сердца» в каком-то смысле сближает всех мечтателей Ф. М. Достоевского, им слишком тяжело справиться с реальностью, с «живой жизнью» вообще. Это связано с тем, что они смотрят на мир сквозь призму своего воображения, альтернативная, выдуманная ими реальность пытается определить действительность. Мечтатели входят в мир, уже заранее вообразив его себе, придумав, может быть, каждый его образ по-своему. Так, Ордынов, вынужденный сменить квартиру, выходя в «мир», не созерцает окружающее, а будто прочитывает его: «Но и теперь, верный своей всегдашней настроенности, он читал в ярко раскрывавшейся перед ним картине, как в книге между строк <...> как будто поверяя на всем свои заключения, родившиеся в тиши уединенных ночей» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 266).

Не справившись по своей душевной беспомощности со страшной реальностью, проиграв старику Мурину в «поединке» за ещё более «слабое сердце», Ордынов, как и всякий мечтатель, остаётся одиноким и несчастным на всю жизнь. На последних страницах повести появляется ещё один небольшой сюжет, представляющий собой реминисценцию и снова, в последний раз вводящий читателя в атмосферу сказки: «Ему невольно приходило в грустную минуту сравнение самого себя с тем хвастливым учеником колдуна, который, украв слово учителя, приказал метле носить воду и захлебнулся в ней, забыв, как сказать: “Перестань”» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 318). Интересно отметить, что если образ Катерины был неразрывно сплетён с русской народной сказкой, то образ мечтателя Ордынова сближается автором с западными сказками, в данном случае с балладой Гёте «Ученик чародея». Не хочет ли Достоевский таким образом дать намёк и на то, что его мечтатель, попытавшийся украсть у колдуна Мурина его «голубицу», сам не смог не только противостоять «чарам» старика, но и справиться с подвластной только чародею девушкой? Ни «слабая сердцем» мечтательница Катерина, ни Ордынов не в силах бороться со страшной психологией старика-тирана, умеющего найти подход к «слабосильным бунтовщикам» (Достоевский, 1975, т. 14, с. 232).

«Белые ночи» – «сентиментальный роман» Ф. М. Достоевского 1848 года – дают законченный и в то же время преображённый образ мечтателя. Новый герой неразрывно связан с прежними образами мечтательных героев: от Девушкина к нему переходят ярко выраженная незлобивость, доброта, чувствительность, склонность к рефлексии и самоанализу; от Ордынова же Мечтатель принимает начитанность, нереализованный художественный талант, совершенную отчуждённость от мира. Заметим, однако, что само название («сентиментальный роман»), повествовательная манера и, наконец, основополагающие черты характера Мечтателя скорее сближают данное произведение с «Бедными людьми», нежели с «Хозяйкой», а Мечтателя –

с Макаром Девушкиным. Памятуя о том, насколько близки «Бедные люди» традиции сентименталистской литературы, хотелось бы отметить, что «сентиментальность» главного героя «Белых ночей» не раз подчёркивалась исследователями. Так, например, А. Б. Криницын, сопоставляя рассказчика «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина и Мечтателя, замечает: «...рассказчик Карамзина представлен нам одиноким “мечтателем”, живущим миром своих созерцаний... Столь же одинок и поглощен поэзией окружающего мира Мечтатель из “Белых ночей”, только последний интимно общается не с природой, а с Петербургом» (2017, с. 106).

На наш взгляд, Ордынов – первый законченный образ мечтателя – и вся та мистико-романтическая атмосфера, созданная в повести, сразу же приоткрывает возможность слишком страшного, пагубного ухода от реальности такого типа героя, ведущего к трагическому распаду личности. Такое понимание раскрывает в Ордынове потенциально возможное перерождение в «подпольного человека», Мечтателя же из «Белых ночей» – в «смешного человека» из одноимённой повести (вспомним здесь слова самого Мечтателя: «Зачем этот **смешной** господин, когда его приходит навестить кто-нибудь из его редких знакомых (а кончает он тем, что знакомые у него все переводятся), зачем этот **смешной человек** встречает его, так сконфузившись, так изменившись в лице и в таком замешательстве...» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 112)).

Если Макар Девушкин ещё не умел хорошо и литературно формулировать свои мысли и мечты, то Мечтатель не умеет плохо и нелитературно выражать себя. Сам он говорит: «Я знаю, что я рассказываю прекрасно, но – виноват, иначе я рассказывать не умею» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 114). На то же ему указывает и Настенька: «Вы говорите, точно книгу читаете» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 113). Действительно, наш герой всю историю своей жизни «переработал» в стройный литературный рассказ. Вспомним, что в автобиографичной «сказке» Катерины повествование велось от первого лица, Мечтатель же рассказывает от третьего лица, даже специально отмечая этот принципиальный для него момент: «...уж позвольте мне, Настенька, рассказывать в третьем лице, затем что в первом лице всё это ужасно стыдно» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 114). История Мечтателя, таким образом, становится совершенно законченным сюжетом, отчасти уже воплощённым в фельетоне Достоевского «Петербургская летопись» 1847 года.

Рассказ Мечтателя можно условно разделить на две части, вторая из которых будет значительно больше и важнее для её рассказчика. Первая часть заключает в себе определение типа мечтателей, их взаимоотношений с людьми, вторая – фантазии мечтателей.

Особенно же важна в понимании структуры образа Мечтателя условная вторая часть данного микросюжета. Здесь герой сам раскрывает всю суть «фантастического, горячо-идеального и вместе с тем... тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 112) внутреннего мира мечтателя. Фантазии «нашего героя» – самого разнообразного рода, от «дружбы с Гофманом, Варфоломеевской ночи» до «домика в Коломне, своего уголка» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 116). К. В. Мочульский назвал эти фантазии «эмоциональными переживаниями литературных и исторических образов» (1947, с. 80). Важно заметить, что и сам Мечтатель осознаёт большой потенциал реального художественного таланта подобных ему мечтателей. Так, он говорит о «своём герое»: «...он выше желаний, потому что с ним всё, потому что он пресыщен, потому что он сам художник своей жизни и творит её себе каждый час по новому произволу» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 116).

Во второй части рассказа Мечтателя мы встречаем даже небольшую вставную новеллу, выстроенную по всем принципам сентиментализма, аллегоричный микросюжет о прекрасной, чистой любви её, молодой прекрасной жены старого, угрюмого мужа, и его, робкого мечтательного юноши. Их встреча после долгой разлуки как будто полностью взята из какого-то сентиментального романа: «И, боже мой, неужели не её встретил он потом... в палатце (неприменно в палатце), где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: “Я свободна”, задрожав, бросилась в его объятия...» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 117). Этот небольшой сюжет можно было бы отчасти сопоставить с рассказами Ратазьева, так, например, сравним: «Небо и земля, благодарю вас! я счастлив!.. Вы дали мне всё, всё, к чему с отроческих лет стремился взволнованный дух мой» (Достоевский, 1972, т. 1, с. 52). Для Мечтателя его фантазии так же необходимы, как для Девушкина чтение нелепых рассказов Ратазьева, в них он придумывает ту жизнь, которой нет в реальном мире, более того, он почти осознанно переживает выдуманные страсти: «...неволью поверишь, что есть живое, осязаемое в его бесплотных грезах!» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 116). А. Л. Бем отмечал, что «уже мечтатель-фантаст, каким является Ордынов, по самому существу своего душевного склада склонен свои фантазии оживлять» (2001, с. 270). Ту же склонность мы наблюдаем в главном герое «Белых ночей».

Рассмотрим ещё один микросюжет, раскрывающий характер Мечтателя «сентиментального романа». Гуляя по улицам Петербурга, наш герой описывает свои разнообразные знакомства с городскими домами. Особенное впечатление на него произвела история с переделкой одного «прехорошенького светло-розового домика»: «Вдруг, на прошлой неделе, я прохожу по улице и, как посмотрел на приятеля – слышу жалобный крик: “А меня красят в желтую краску!” Злодеи! варвары! они не пощадили ничего» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 113). В отличие от мечтателя Ордынова, который, «фланируя» по улицам, старается на всём проверить свои собственные умозаключения, сложившиеся в уединённых мечтаниях, новый герой смотрит на мир несколько шире, он скорее созерцает, а не изучает с целью уложить всё увиденное в рамки собственных представлений. Может быть, именно поэтому история Мечтателя из «Белых ночей» не кончается столь трагично, лишь светлая грусть сквозит в его последних словах благодарности Настеньке за «целую минуту блаженства», достаточную «на всю жизнь человеческую»: «Да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!» (Достоевский, 1972, т. 2, с. 141). Заметим, что в приведённых словах, сложенных

в форме молитвы, уже нет упоминаний о «слабом сердце», перед нами герой, называющий себя «благородным сердцем», способный пронести через всю жизнь краткий миг счастья, дарованный ему реальностью, от которой он так упорно прятался.

Заключение

Итак, разобрав аллюзивные микросюжеты в ранних произведениях Ф. М. Достоевского, мы можем прийти к выводу, что они играют основополагающую роль в формировании образов главных героев. Большое значение в данном контексте имеет и тот факт, что микросюжеты чаще всего входят в произведение посредством рассказывания. Из рассмотренных нами сюжетов лишь один был введён самим автором, мы имеем в виду реминисценцию из баллады Гёте. Такое положение приводит нас к мысли, что Достоевскому ещё на ранних этапах творчества было чуждо «монологическое слово», для него всегда был важен герой, его способность сказать своё, новое слово. Причём герои молодого писателя, вслед за своим создателем, приобретают собственные идеи, собственные слова, опираясь на прочитанную ими литературу. Как уже не раз отмечалось, их мечтания чаще всего чисто литературные или вызваны осмыслением литературных произведений. Творчески перерабатывая прежнюю литературную традицию, Достоевский, а вслед за ним и его герои, умеет «увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир» (Бахтин, 1986, с. 306).

Однако, как мы могли понять, роль микросюжетов не сводится только к тому, что в образах героев ранних произведений Достоевского выявляется ярко выраженный творческий потенциал, образующий, в свою очередь, неотъемлемую часть характера любого мечтателя в творчестве писателя. Микросюжеты также выявляют в структуре образов героев-мечтателей их неспособность приобщиться к реальному миру, их настоящая жизнь чаще всего слишком бессодержательна, можно даже сказать, бессюжетна в сравнении с передаваемыми ими историями (примечательно в связи с этим толкование «Хозяйки» А. Л. Бема, рассматривающего все события повести как плод болезненного воображения Ордынова). Обращает на себя внимание романтическое происхождение большинства сюжетов, благодаря чему задаётся как бы второе измерение петербургской жизни героев. Внутреннее содержание души героев, отражающееся в микросюжетах, становится важнее реальности и замещает её. Так возникает образ петербургского мечтателя.

Сделаем ещё одно значимое замечание: микросюжеты в произведениях Достоевского неоднократно приобретают притчевое значение, однако в раннем творчестве это явление довольно редко. Из рассмотренных нами контекстов только в «Бедных людях» мы нашли сюжеты, явно тяготеющие к жанру притчи. Молодой писатель ещё далёк от того, чтобы давать литературную аллюзию лаконичной притчевой формой, пока он преподносит читателю целый сюжет. Как мы могли заметить, жанровая разнородность аллюзивных микросюжетов очень велика: от простых заметок до сказок и рассказов. Некоторые зачатки будущих микросюжетов уже содержатся в разобранных нами произведениях, однако пока они находятся только на стадии творческого эксперимента.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в расширении круга рассматриваемых текстов, в выявлении той роли, которую микросюжеты играют в последующем творчестве Ф. М. Достоевского.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд-е 4-е. М.: Советская Россия, 1979.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. Т. 10.
4. Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе / сост. С. Г. Бочарова; предисл. и коммент. С. Г. Бочарова и И. З. Сурат. М.: Языки славянской культуры, 2001.
5. Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос, 2003.
6. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: избранные труды. М.: Наука, 1976.
7. Волгин И. Л. Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах. М.: Книга, 1991.
8. Габдуллина В. И. Рукопись Ипполита Терентьева в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»: жанр и нарративные стратегии // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 3.
9. Дилакторская О. Г. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка») // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4.
10. Жилиякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844-1849). Томск: Изд-во Томского университета, 1989.
11. Криницын А. Б. Повесть «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина в творчестве Ф. М. Достоевского // Вестник Московского университета. Серия 9 «Филология». 2017. № 2.
12. Кричевский Г. А. Концепция эпистолярного жанра В. Б. Шкловского в заметках 1957 года о Ф. М. Достоевском // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 12.
13. Лихачёв Д. С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. Л.: Наука, 1985.
14. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический Проект, 2002.

15. Мочульский К. В. Достоевский: жизнь и творчество. Париж, 1947.
16. Нечаева В. С. Ранний Достоевский, 1821-1849. М.: Наука, 1979.
17. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: уч. пос. / вступит. ст. Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996.
18. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. Изд-е 4-е, испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004.
19. Хроликова В. А., Ермоленко С. И. Ассоциативный фон эпистолярного романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // Уральский филологический вестник. 2017. № 4.

Информация об авторах | Author information



Князева Людмила Андреевна¹

¹ Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова



Knyazeva Lyudmila Andreevna¹

¹ Lomonosov Moscow State University

¹ 89150877401@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 01.03.2023; опубликовано (published): 17.05.2023.

Ключевые слова (keywords): Ф. М. Достоевский; микросюжет; аллюзия; образ героя; петербургский мечтатель; реминисценция; F. M. Dostoevsky; micro-plot; allusion; protagonist's image; St. Petersburg dreamer; reminiscence.