

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Храброва Анастасия Валерьевна

ПОЗДНИЙ ЛЕРМОНТОВ И РАННИЙ ДОСТОЕВСКИЙ:
ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ СИСТЕМ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научные руководители:

доктор филологических наук, профессор

Янушкевич Александр Сергеевич

доктор филологических наук, профессор

Лебедева Ольга Борисовна

Томск – 2017

Оглавление

Введение	4
1 Лермонтов-личность и Лермонтов-художник в сознании Достоевского	27
1.1 Общая картина обращения Достоевского к Лермонтову	27
1.2 Личность Лермонтова в восприятии Достоевского	29
1.3 Творчество Лермонтова в рецепции Достоевского (круг проблем творчества Лермонтова, осмысляемых Достоевским)	36
2 Проблема миромоделирования в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского	40
2.1 Особенности творческой системы позднего Лермонтова	40
2.2 Особенности творческой системы раннего Достоевского: нарративный аспект проблемы «целого» и «отдельного»	53
3 Нарративные стратегии и жанр в позднем творчестве Лермонтова и раннем творчестве Достоевского	69
3.1 Монтаж как ключевая особенность повествования	69
3.2 Категория случайности. «Вдруг» Лермонтова и Достоевского	79
3.3 Поиск жанра у позднего Лермонтова и раннего Достоевского («Штосс» и «Хозяйка»)	89
4 Хронотоп как смыслообразующее и объединяющее начало в творческих парадигмах позднего Лермонтова и раннего Достоевского	105
4.1 Петербургский текст в творческом сознании позднего Лермонтова и раннего Достоевского	105
4.2 «Летописное» время как художественный прием	118
4.3 «Минута» как психологическая модель времени	125
5 Проблема героя в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского	132
5.1 Значение и роль феномена чужого «я» у позднего Лермонтова и раннего Достоевского	132

5.2 От демонизма Лермонтова к демонизму Достоевского	141
5.3 Категория сомнения	164
Заключение	171
Список использованных источников и литературы	176
Приложение А Репрезентанты проявления категории случайности в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского	193
Приложение Б Основные формы и значения темпоральной единицы «минута» в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского	198
Приложение В Проявления категории сомнения в творчестве позднего Лермонтова и раннего Достоевского	202

*Посвящается светлой памяти
Александра Сергеевича Янушкевича*

Введение

Проблема соотношения художественных систем М.Ю. Лермонтова и Ф.М. Достоевского определяется сложными процессами преемственности и полемики. Вопрос о сближении творчества двух художников был поставлен еще в начале XX века. Празднование 200-летнего юбилея со дня рождения Лермонтова в 2014 году, а также 195-летний юбилей со дня рождения Достоевского демонстрируют, что современное состояние лермонтоведения и достоевсковедения характеризуется концентрацией мысли, стремлением к обобщению существующих результатов и подведению некоторых итогов.

Не случайно в 2013 году было предпринято издание первых томов Полного собрания сочинений Достоевского, задуманного в 35 томах (публикация планируется до 2018 г.), а в 2014 году было издано Собрание сочинений Лермонтова в 4 томах. Оба собрания совместили в себе различные подходы и опыт интерпретации и анализа произведений Лермонтова и Достоевского, а тексты писателей в очередной раз сверены с источниками. Стоит отметить, что Собрание сочинений Достоевского расширено (добавлены еще три тома) за счет включения дубиальных текстов, альбомных и личных записей, дарственных надписей, деловых бумаг писателя и др. О возросшем интересе к личности и творчеству Лермонтова свидетельствует переиздание ряда ключевых статей в двухтомной антологии «М.Ю. Лермонтов. Pro et contra» (2014), а также появление в 2015 году масштабной коллективной монографии «Мир Лермонтова», объединившей работы отечественных и зарубежных ученых, представляющие целостный анализ творчества Лермонтова по различным аспектам (явленных в

монографии в отдельных блоках), исследующие проблемы рецепции и переводов его художественных произведений.

На современном этапе филологической науки очевидно возникновение новых подходов к изучению творческого наследия Лермонтова и Достоевского. Наряду с гоголевской по отношению к Достоевскому и толстовской по отношению к Лермонтову парадигмами взаимодействия все больше внимания уделяется специфике соотношения и типологическому сходству творчества рассматриваемых писателей – как на философско-психологическом, так и на формальном уровне. Сближение двух творческих систем является принципиальным не только для выражения литературных процессов и их отношений в ситуации эпохального слома, но и для осмысления индивидуальности художественного мышления позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Творчество Лермонтова в период 1830-1840-х гг. определяло становление тенденций психологического анализа, поднимало на новый уровень внимание к демоническому началу и внутренней жизни героя времени, оказавшегося в ситуации тупика: «”Эстетизация рефлексии” позволила автору “Героя нашего времени” создать особый стиль аналитического синтеза, вбирающего всё многообразие впечатлений бытия, пропущенных сквозь призму самосознающего субъекта. Естественные переходы от описаний, изложения событий, драматических сцен к рефлексии по их поводу и безотносительно к ним, всепроникающая мысль о герое и пространство его мысли – за всем этим открывались перспективы развития русской прозы вообще и русского романа в частности»¹. Кульминация развития этих процессов проявилась в творчестве Достоевского. Начало творческого пути Достоевского было ознаменовано поисками форм и способов изображения современного героя и его сознания (новый тип бедного чиновника, «маленького человека» и героя-мечтателя), открытием глубины трагизма бытия демонического героя, поисками своеобразной зависимости между характером существования героев и пространственно-

¹ Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 591.

временными сферами, в которые они помещены (новый полемичный взгляд по отношению к школе физиологического очерка).

Так, Лермонтов, вступив в пору зрелого творчества, сумел угадать и предвосхитить многие процессы и тенденции 1840-х годов. Введение Лермонтовым особого типа демонической личности, поиски в области жанровой специфики поздних произведений, открытие «диалектики души», психологическое наполнение хронотопических структур, экспериментирование в области нарративных стратегий во многом определили направление творческого движения молодого Достоевского.

Исследование лермонтовской традиции в творческом сознании раннего Достоевского требует изучения специфики упоминаний Достоевским личности и его обращений к творческому наследию Лермонтова. Интерес Достоевского к его предшественнику проявился рано (первые впечатления относятся к 1840 г.), но сохранился до конца творческого и жизненного пути писателя. И если фигура А.С. Пушкина всегда была для Достоевского образцом, то отношение к Лермонтову было амбивалентным. Характер влияния и отражения творческих поисков и судьбы Лермонтова в произведениях раннего Достоевского определяется как постоянный и имманентный в своей основе.

В литературоведении существуют устойчивые формулы характеристики определенных периодов творчества писателя, содержащие эксплицитную хронологическую составляющую («ранний», «поздний», или «таких-то годов»), которая имплицитно подразумевает поэтологическое единство текстов данного периода. В настоящем исследовании это имплицитное единство «позднего творчества» Лермонтова и «раннего творчества» Достоевского обозначено термином «творческая система», имеющем в виду совокупность связанных между собой феноменов, категорий и уровней поэтики, анализ которых позволяет выделить в творческих парадигмах указанных авторов разные уровни сближения, что имеет принципиальное значение для их соотношения. Творческие системы позднего Лермонтова и раннего Достоевского предстают как единство текстов определенного периода, диалогически связанных между собой типологией

приемов повествования, сквозными героями, повторяющимися событиями, сходными сюжетными ситуациями² и т.п.

В решении проблемы творческого соотношения позднего Лермонтова и раннего Достоевского особое место занимает сравнительный анализ двух художественных систем, обуславливаемый необходимостью увидеть традицию одного художника в творчестве другого. Опираясь на достижения сравнительного, феноменологического и структурного подходов современного литературоведения, а также на уникальность и своеобразие самого феномена связи художественных и личных миров позднего Лермонтова и раннего Достоевского, настоящее исследование призвано продемонстрировать системное сопоставление их творческих парадигм.

История вопроса. История исследования, интерпретации и анализа произведений Лермонтова и Достоевского, опыт сопоставления их судеб и творческого наследия способствовали постановке главных проблем преемственности и полемики писателей, смены эстетических парадигм на сломе эпох, открытию таких феноменов как «герой нашего времени», «диалектика души», «демонизм сознания», «история души человеческой», «петербургский текст», «герой-мечтатель» и т.д.

Взгляды исследователей расходятся при определении типа направления, в русле которого развивалось творчество Достоевского. Речь идет о восприятии Достоевского как последователя Н.В. Гоголя или Лермонтова. В разрешении вопроса о натурализме, чиновничестве, столичной «физиологии» в творчестве Достоевского в литературоведении утвердилась позиция, согласно которой петербургский мир Достоевского – наследие гоголевской школы. Так, например, А.С. Долинин определял Достоевского как «талантливейшего представителя»³ гоголевского направления. В противовес этой позиции можно привести мнения ряда исследователей, считающих Достоевского преемником поэтики Лермонтова.

² Об этом см.: Фридендер Г.М. [Примечания]: В кн.: Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 461; Вацуро В.Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 579; Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

³ Долинин А.С. Достоевский Федор Михайлович // А.С. Долинин. Достоевский и другие. Статьи и исследования о русской классической литературе. Л., 1989. С. 75.

М.Г. Гиголов в статье «Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского»⁴ видит в своеобразии художественного психологизма Достоевского развитие «основных принципов психологической поэтики Лермонтова»⁵. Исследователь подчеркивает особое значение всей художественной системы Лермонтова-прозаика и поэта для творчества Достоевского, хотя она и была переосмыслена, по мнению исследователя, в памфлетно-пародийном ключе. М.Г. Гиголов называет Достоевского учеником Лермонтова, а не Гоголя. В.Я. Кирпотин⁶ и А.И. Журавлева⁷ также определяют Достоевского как наследника романтического, психологического направления.

Подходы к изучению связей творчества Лермонтова и Достоевского были намечены в начале XX века. Сразу необходимо заметить, что работ, посвященных непосредственно исследованию связей творчества Лермонтова и Достоевского очень мало, а в ряде трудов встречаются лишь короткие упоминания об указанном соотношении. Заявленная проблема представляет собой малоизученную область в современном литературоведении.

В числе первых был поставлен вопрос о творческом методе, обозначившем процесс перехода традиции от Лермонтова к Достоевскому. В.В. Виноградов⁸ указал на так называемый «двуметод», положенный в основу повести Лермонтова «Штосс», суть которого заключалась в синтезе натуралистических (петербургская «физиология») и романтических мотивов. Исследователь считает, что подобный опыт Лермонтова мог послужить для Достоевского образцом объединения этих начал, что и проявилось в его ранней повести «Хозяйка». Вслед за В.В. Виноградовым Э.Э. Найдич указывал на связь поздних произведений Лермонтова с передовыми идеями эпохи, подготовившими «развитие так

⁴ Гиголов М.Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985. Т.7. С. 64-72.

⁵ Там же. С. 64.

⁶ Кирпотин В.Я. Повести о мечтателях // В.Я. Кирпотин. Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1825-1859). М., 1960. С. 296-340.

⁷ Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 227-239.

⁸ Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

называемой “натуральной школы”⁹. Изучение тенденций «натуральной школы» в творчестве Лермонтова в соотношении с ранними повестями Достоевского подробно освещено И.С. Чистовой¹⁰. Так, несомненным оказывается то, что Лермонтову удалось предвосхитить задачи и приемы литературы 1840-х гг.

В 1960-1970-х гг. в исследовании связей творчества Лермонтова и Достоевского выделилось направление, которое решало проблему соотношения фантастического и реалистического. Амбивалентное видение мира давало возможность определить индивидуальность творческой манеры писателя, а проблема фантастического и реалистического в искусстве в целом лежит в основах миромоделирования. Этой проблеме посвящены работы В.Э. Вацуро, В.Я. Кирпотина, Э.Э. Найдича, Б.Т. Удодова, Т.Т. Уразаевой, Г.М. Фридлендера¹¹. Э.Э. Найдич доказывал возникновение новой функции фантастики, которая ведет «не к проникновению в тайны жизни, а к искаженному восприятию ее»¹² (новая функция фантастики отлична от той, которая традиционно применялась в фантастических повестях в гофмановском духе). В противовес этому обозначилось представление об «органическом сплетении»¹³ реального и фантастического, при котором фантастическое прозревает в самой реальности и жизни (В.Э. Вацуро, Т.Т. Уразаева, Г.М. Фридлендер) и способствует ее постижению.

В связи с эстетическими проблемами развития идей нового искусства в ситуации переходной эпохи романтические стремления к абсолютам или «высшим смыслам» в совокупности с новыми тенденциями реализма рождали синтез творческого метода. Такое явление Б.Т. Удодов обозначил как движение

⁹ Найдич Э.Э. [Комментарии]: В кн.: М.Ю. Лермонтов. Полн.собр.соч.: В 4 т. М.; Л., 1948. Т.4. С. 469.

¹⁰ Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуралистическая повесть» 1840-х гг. // Русская литература. 1978. № 1. С. 116-121.

¹¹ Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1976. С. 223-252; Кирпотин В.Я. Повести о мечтателях // Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1825-1859). М., 1960. С. 296-340; Найдич Э.Э. Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. М., 1984. С. 194-213; Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 634; Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. С. 3-12; Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. 402 с.

¹² Найдич Э.Э. Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. М., 1984. С. С. 211.

¹³ Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. С. 5.

«от романтизма через реализм к их синтезу»¹⁴. Е.Г. Новикова отмечает: «уникальная феноменология “реализма в высшем смысле” Достоевского не могла быть сформирована, в частности, вне романтических традиций русской литературы»¹⁵. Кроме этого, именно опыт романтизма в русской литературе подготовил возникновение психологизма в прозе: «Неразрывная связь литературы с общественно-философской мыслью и историософскими концепциями, рожденными атмосферой патриотической и гражданской экзальтации эпохи Отечественной войны 1812 г. и декабристского движения, обостряет проблему героя своего времени как представителя молодой русской интеллигенции. Путь от комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума” к роману М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени” выявляет этапы становления антропологических универсалий и одновременно открывает природу психологического анализа в русской литературе»¹⁶.

Восприятию и развитию Достоевским психологизма и героя лермонтовского типа уделяется большое внимание. В исследовательской традиции этот аспект сопоставления зачастую выходит на первый план. Г.М. Фридлендер¹⁷ проследил развитие приема «микроскопического» анализа внутренней жизни героев в русской литературе, начиная от творческих опытов XVIII (Радищев, Карамзин) и заканчивая 30-ми гг. XIX, – временем укрепления психологизма в прозе. Открытие Лермонтова Г.М. Фридлендер видит в «возможности конкретного психологического анализа “души” героя»¹⁸, охваченной извечными борениями двух абстрактных начал. Б.М. Эйхенбаум рассматривал психологизм, возникший в русской литературе XIX века, как «новую жизненную задачу, которая родилась в итоге общественных потрясений и

¹⁴ Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 608.

¹⁵ Новикова Е.Г. «Таинственный посетитель» В.А. Жуковского и Ф.М. Достоевского: к проблеме художественного метода // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 180.

¹⁶ Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 3.

¹⁷ Фридлендер Г.М. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. №1. С. 33-50.

¹⁸ Там же. С. 37.

военных катастроф»¹⁹. Принципиальным является обращение А.И. Журавлевой к изучению природы психологизма в творчестве Лермонтова, «в котором психологическое и интеллектуальное взаимопроникают и взаимообуславливают друг друга»²⁰. Именно такой тип психологизма, по мнению А.И. Журавлевой, был воспринят и развит Достоевским. Исследовательница указывает на открытие Лермонтовым своеобразной «второй реальности» – изображения картин петербургской жизни («Княгиня Лиговская», «Штосс»), но представленных выразительно и максимально переживаемых²¹. Вследствие этого в исследовательской практике обозначилось положение о переходе художественного метода Лермонтова от традиций романтической поэтики к становящемуся реализму. Поэтому творчество Достоевского, в котором восприняты некоторые особенности поэтики лермонтовской прозы, можно считать той вехой, которая ознаменовала собой расцвет нового реализма.

Конец XX – начало XXI в. отмечаются разнообразием направлений и аспектов сближения творчества Лермонтова и Достоевского. Статьи А.П. Валагина²² и М.Г. Гиголова²³ решают мотивные проблемы, касающиеся отношений преемственности между творчеством Лермонтова и Достоевского. Работы А.И. Журавлевой²⁴ и Э.Г. Герштейн²⁵ содержат важные наблюдения над непосредственным влиянием самой судьбы Лермонтова на сюжеты, образы и психологические мотивировки в творчестве Достоевского. Э.Г. Герштейн, используя факты биографии Лермонтова, и опираясь на творческие поиски Достоевского, проводит интересные параллели между поворотным событием судьбы (дуэль) Лермонтова и образами, сюжетными линиями, психологическими мотивировками в произведениях Достоевского. Такая необычная постановка

¹⁹ Эйхенбаум Б.М. О смысловой основе «Героя нашего времени» // Русская литература. 1959. №3. С. 8-28.

²⁰ Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 234.

²¹ Там же. С. 247.

²² Валагин А.П. Читал ли Достоевский «Княгиню Лиговскую»? // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 205-208.

²³ Гиголов М.Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1985. Т.7. С. 64-72.

²⁴ Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. 288 с.

²⁵ Герштейн Э.Г. Дуэль и смерть // Э.Г. Герштейн. Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 75-322.

проблемы не только подчеркивает интерес Достоевского к личности и творческому наследию Лермонтова, но и позволяет пристальнее взглянуть в саму судьбу Лермонтова, которая послужила материалом для творческого осмысления и переосмысления в произведениях Достоевского.

Во многом творческие процессы и у Лермонтова и у Достоевского были связаны с особенностями самой эпохи 1830-1840-х гг., носившей переходный и неустойчивый характер. В это время возросла потребность в иных героях, формах, идеях, творческих парадигмах. Лермонтов вошел в историю русской литературы как создатель особого типа романа, положившего начало развитию дальнейшей русской прозы. Однако на пути Лермонтова к роману перед писателем стояла сложная задача – создание образа героя времени. А.И. Журавлева в работе «Путь к герою времени: лирика, драма, роман»²⁶ указала, что образ героя времени впервые появился в лермонтовской драме, «в начале XIX столетия все происходило впервые: герой обретал сначала язык, а затем уже плоть и облик»²⁷. Так, мысли, чувства и идеи целого поколения начинали обретать форму. От изображения внутреннего героя, психологических лирических портретов литература приходит к необходимости «познать человека социального, человека в кругу его отношений с современниками, обществом»²⁸. Решение этой проблемы в творчестве Лермонтова привело к возникновению особого ансамблевого²⁹ типа романа «Герой нашего времени».

Творческий путь Достоевского начинался с осмысления предшествующих традиций и опытов. Поскольку фигура и творчество Лермонтова не покидали сознание Достоевского на протяжении всего его творческого пути, размышления писателя об открытиях Лермонтова в области типологии героя, развитии и демонстрации характера его сознания, повествовательных стратегий провоцировали и в некоторой степени определяли собственные его поиски. В

²⁶ Журавлева А.И. Путь к герою времени: лирика, драма, роман // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 181-198.

²⁷ Там же. С. 181.

²⁸ Там же. С. 181.

²⁹ См.: Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Томск, 2006. 47 с.

этом плане исследования представителей воронежской школы А.А. Фаустова³⁰ и С.В. Савинкова³¹ позволяют проследить развитие типа героев в русской литературе и обнаружить в ранних героях Достоевского черты и особенности, восходящие к гоголевскому и лермонтовскому началам. Родство поздних героев Лермонтова с ранними героями Достоевского обусловило активное постижение процессов самосознания героев и их экзистенции, что является актуальным для современного литературоведения. Пограничность существования героев не только выступает объединяющим признаком, но и способствует постановке «болевых» вопросов, чему уделено особое внимание в работе А.Н. Кошечко «Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского»³². Рассмотрение встречи личности «лицом к лицу с собственной экзистенцией, со своим незамутненным чужими влияниями Я»³³ обостряет вопрос о феномене чужого «я» у позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» явился своеобразной точкой отталкивания для жанровых поисков Достоевского, поскольку писатель вступал в литературу в то время, когда жанровая форма романа еще не была сформирована.

В современном литературоведении отсутствуют работы, посвященные непосредственно нарративному и жанровому аспектам соотношения позднего Лермонтова и раннего Достоевского. В связи с этим ключевыми исследованиями стали труды И.Э. Васильевой, В.С. Киселева, О.А. Ковалева, Ю.Б. Орлицкого, В. Шмида, В.Б. Шкловского, А.С. Янушкевича³⁴ – в области нарратива и работы

³⁰ *Фаустов А.А.* Из истории «маленьких людей»: Башмачкин и Поприщин // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей / Ред. Н.В. Хомук. Томск, 2008. Вып. 2. С. 103-124.

³¹ *Савинков С.В.* На пути к роману Достоевского: типология героя // Поэтика русской литературы. М., 2009. С. 211-222.

³² *Кошечко А.Н.* Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук / А.Н. Кошечко. Томск, 2014. 480 с.

³³ Там же. С. 48.

³⁴ *Васильева И.Э.* Проза Лермонтова: эволюция повествовательной конструкции // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 467-485; *Киселев В.С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Томск, 2006. 47 с.; *Ковалев О.А.* Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул, 2011. 316 с.; *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе пушкинской эпохи // Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 73-89; *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славян. культуры, 2008. 302 с.; *Шкловский В.* Мир монтажен // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 445-448; *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 97-107.

М.М. Бахтина, В.Э. Вацура, О.Г. Дилакторской, А.И. Журавлевой, В.Н. Захарова, Ф.З. Кануновой, О.Б. Лебедевой, В.М. Марковича, И.С. Чистовой, А.С. Янушкевича³⁵ и др. – в области жанра.

Включение в произведения как Лермонтовым, так и Достоевским пограничных видов литературы или «промежуточных жанров»³⁶ – дневников, писем героев – демонстрирует формальное воплощение внутренних процессов психологизма. Положение о стратегии дневникового повествования развито в работе Т.Т. Уразаевой «"Герой нашего времени". "Путешествующие и записывающие люди". Печорин и его дневник»³⁷. С дневниковостью связана и принципиальная незавершенность материала. Той же позиции придерживаются Б.Т. Удодов³⁸ и А.И. Журавлева³⁹. А.И. Журавлева отмечает ориентацию на сцену, театрализацию поведения в романе Лермонтова, с чем связаны бесконечные эксперименты Печорина. Такая тенденция будет развита в раннем творчестве Достоевского, и позднее возникнет представление о полифонической природе текстов Достоевского. Существует ряд работ, в которых указывается на полифоничность произведений Лермонтова (Б.Т. Удодов⁴⁰, А.В. Михайлов⁴¹), что в очередной раз подчеркивает преемственность творческих систем двух художников.

³⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с; Вацура В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1976. С. 223-252; Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского / О.Г. Дилакторская. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 347 с; Журавлева А.И. Повествование и повесть у Лермонтова // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 108-114; Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 209 с.; Канунова Ф.З. Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967. С. 3-18; Лебедева О.Б. Категория жанра как носитель миромоделирующих функций литературного текста // Картина мира: язык, философия, наука: Доклады участников Всероссийской школы молодых ученых (1-3 ноября 2001 года). Томск, 2001. С. 113-116; Маркович В.М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе 19в. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 113-135; Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуралистическая повесть» 1840-х гг. // Русская литература. № 1. 1978. С. 116-121.

³⁶ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. Л.: Художественная литература, 1977. 442 с.

³⁷ Уразаева Т.Т. «"Герой нашего времени". "Путешествующие и записывающие люди". Печорин и его дневник» // Т.Т. Уразаева. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 88-112.

³⁸ Удодов Б.Т. Открытия психологизма // Б.Т. Удодов. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Книга для учителя. М., 1989. С. 47-66.

³⁹ Журавлева А.И. Путь к герою времени: лирика, драма, роман // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 181-198.

⁴⁰ Удодов Б.Т. Проблема жанра «Героя нашего времени» // Б.Т. Удодов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 602-609.

⁴¹ Михайлов А.В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2002. С. 291-311.

В определении характера ряда поздних произведений Лермонтова и ранних произведений Достоевского, их жанра, судьбы и того влияния, которое они оказали на развитие русской прозы, особое значение приобретает их синтетичность. На глубокую синтетичность и целостность романа Лермонтова было указано еще В.Г. Белинским⁴² в 1841 г. Эта идея в дальнейшем получила развитие в трудах А.В. Михайлова⁴³ об историческом мышлении формы романа и музыкальности соотношения его частей и А.С. Янушкевича⁴⁴ об особом типе русского романа и его репрезентативной природе.

Важным этапом и большим достижением в литературоведении в целом стало выделение и осмысление феномена Петербургского текста. Ключевыми являются работы Н.П. Анциферова⁴⁵, Ю.М. Лотмана⁴⁶, В.Н. Топорова⁴⁷. Особенно значимым для данного исследования выступает то, что В.Н. Топоров художественную разработку Лермонтовым петербургской темы определил как важное открытие нового «провиденциального» пространства города, что явилось существенным этапом в осмыслении и дальнейшем развитии хронотопа Петербурга и Петербургского текста у раннего Достоевского.

На протяжении многих лет не ослабевает интерес к проблеме демонизма, природу которого в поздних текстах Достоевского (время создания «Великого пятикнижия») соотносят с демоническим сознанием в творчестве Лермонтова. По наблюдению Е. Логиновской образ Демона в середине XIX века перешел в реалистическую прозу, «бьющуюся над разрешением “вечных загадок бытия”»,

⁴² Белинский В.Г. Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова // В.Г. Белинский. Избранное. М., 2010. С. 330.

⁴³ Михайлов А.В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2002.

⁴⁴ Янушкевич А.С. Репрезентативная природа русского романа // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15-17 октября 2001 г.). Ч. 1. Томск, 2002. С. 143-150.

⁴⁵ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л., 1990. 249 с.

⁴⁶ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 9-22; Лотман Ю.М. Символические пространства // Лотман Ю.М. «Внутри мыслящих миров». Человек-текст-семиосфера-история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 239-278.

⁴⁷ Топоров В.Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. 819 с; Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995, С. 259-367.

неразрывно связанных с духовными исканиями лермонтовского героя»⁴⁸. Значимым для настоящего исследования становится то, что Е. Логиновская видит в Достоевском «самого прямого последователя Лермонтова»⁴⁹ в развитии демонического комплекса. Современное лермонтоведение богато исследованиями, посвященными изучению образа демона и проблемы демонизма: работы М.П. Гребневой, А.И. Журавлевой, Е. Логиновской, М.Л. Нольмана, В. Паперного, И.Б. Роднянской, Л.А. Ходанен⁵⁰ и мн. др. Однако достоевсковедение отличается тем, что изучение демонического комплекса Лермонтова и его традиции зачастую ограничивается лишь романским творчеством Достоевского, при этом акцентируется только полемический характер этой традиции. Вследствие чего одной из задач настоящего диссертационного исследования является изучение соотношения творчества позднего Лермонтова и раннего Достоевского в аспекте демонизма и выявление результатов такого сближения.

Актуальность диссертации определяется интенсивным изучением творчества Лермонтова и Достоевского и обусловлена тем, что исследование соотношения художественных миров позднего Лермонтова и раннего Достоевского позволяет выявить значимые результаты развития русской литературы одного периода и обозначить перспективы и ведущие тенденции последующего, что во многом обусловлено порубежным характером 1830-1840-х гг., переходом от поэзии к прозе, движением от романтизма к реализму, философскими и художественными сдвигами. Анализ такого типа способствует целостному научному осмыслению соотношения художественных систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского и их индивидуальности, а также

⁴⁸ Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» / Е. Логиновская. М.: Художественная литература, 1977. С. 114.

⁴⁹ Там же. С. 114.

⁵⁰ Гребнева М.П. Поэтика демонической темы в русской литературе 10-30-х годов XIX века (Жуковский, Пушкин, Лермонтов): дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / М.П. Гребнева. Томск, 1995. 225 с; Журавлева А.И. Поэма «Демон» // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. Т.2. С. 855-870; Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» / Е. Логиновская. М.: Художественная литература, 1977. 116 с; Нольман М.Л. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 386-419; Паперный В. Сюжеты Лермонтова в типологической перспективе // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 13-26; Роднянская И.Б. Демон ускользающий // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб.: РХГА, 2002; Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики / Л.А. Ходанен. Кемерово, 1995. 92 с.

отражает кризисную ситуацию времени, что служит определению закономерностей литературного процесса.

Проблема соотношения творчества позднего Лермонтова и раннего Достоевского до настоящего момента не была предметом специального исследования. При исключительном богатстве материала, посвященного изучению творческого наследия каждого из художников в отдельности, отсутствуют работы, целенаправленной установкой которых является системное и глубокое сопоставление позднего Лермонтова и раннего Достоевского, а также рассмотрение их творческих парадигм с целью выявления следов преемственности с одной стороны и закономерности с другой. Существующие исследования ограничиваются, как правило, одним или несколькими аспектами, будь то указания на типологическое сходство сюжетов и мотивов или изучение характера психологизма.

Кроме этого, актуальным является обращение к проблеме формирования и становления прозы Достоевского, к изучению ее истоков в русской и мировой литературе. В диссертационном сочинении осуществлена попытка исследования гораздо менее изученной по сравнению с гоголевской – а именно, лермонтовской – традиции в творчестве раннего Достоевского.

Позднее творчество Лермонтова в соотношении с творчеством раннего Достоевского в свою очередь представляется здесь как система, заложившая основу для нового направления и целого ряда явлений последующей литературы. Подобное изучение проблемы преемственности и полемики в русской и зарубежной литературе позволит рассмотреть закономерности развития литературного процесса на макроуровнях.

Цель настоящего диссертационного исследования состоит в выявлении своеобразия и особенностей соотношения творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского на основе выделения объединяющих начал и категорий, а также в осмыслении специфики преемственной связи Лермонтова и Достоевского.

В соответствии с целью диссертационного сочинения в нем ставятся следующие **задачи**:

1. На основе выявления конкретных упоминаний личности и творчества Лермонтова и обращений к его текстам в наследии Достоевского определить характер восприятия Достоевским личности предшественника и отношение к его творчеству.

2. Рассмотреть позднее творчество Лермонтова и раннее творчество Достоевского как целостные художественные системы.

3. Сравнить творческие системы позднего Лермонтова и раннего Достоевского в нарративном аспекте.

4. Обосновать прием монтажного построения как определяющий для осуществления перехода от классической структуры повествования к новому типу наррации и как ключевой для творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

5. Изучить жанровые принципы позднего творчества Лермонтова и раннего творчества Достоевского и продемонстрировать их особенности на основе сравнительного анализа жанрового своеобразия повестей «Штосс» и «Хозяйка».

6. Определить значение хронотопа и выделить центральные феномены пространственно-временных отношений в творческих парадигмах позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

7. Проследить динамику процессов самосознания и рефлексии героев позднего Лермонтова и раннего Достоевского и обосновать концепт «демонизма» как репрезентант преемственности творчества Лермонтова и Достоевского, сформировавший психологический тип сомневающегося, трагического, противоречивого героя.

Методология исследования. Рассмотрение традиции позднего творчества Лермонтова и особенностей ее функционирования у раннего Достоевского обуславливает применение историко-литературного метода исследования. Выявление характера соотношения двух творческих систем диктует необходимость обращения к сравнительно-типологическому методу.

Исследование жанровой, нарративной специфики поздних текстов Лермонтова и ранних текстов Достоевского определяет использование системно-структурного анализа художественных произведений.

В работе сочетаются несколько методологических и теоретических направлений, применяемых в зависимости от поставленных задач. Формальный аспект проблемы соотношения двух творческих систем осмысливается в нарративном плане (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, В. Шмид). Стремление к циклизации (В.Г. Белинский, А.С. Янушкевич), «диалогу текстов и позиций», ансамблевости (В.С. Киселев, А.В. Михайлов), синтезу прозаического и лирического начал (Ю.Б. Орлицкий, И.А. Поплавская) подготавливало возникновение большой романной формы. При изучении жанровой поэтики исследуемых текстов были использованы работы русских и зарубежных историков литературы (В.Н. Захаров, Ф.З. Канунова, О.Б. Лебедева, В.М. Маркович, Г.М. Фридлендер, А.С. Янушкевич, V. Terras и др.). Обращение к специфике соотношения позднего творчества Лермонтова и раннего творчества Достоевского с точки зрения хронотопа (Д.С. Лихачев, М.М. Бахтин) требовало детализации и выделения Петербургского текста как ключевого феномена (Н.П. Анциферов, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, М.С. Уваров). Это обусловило и обращение к трудам в области феноменологии и семиотики (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотмана, Г. Башляр). Постижение проблемы героя и демонического комплекса выдвинуло проблему психологизма и «диалектики души» (Л.Я. Гинзбург, О.Н. Осмоловский, Н.Г. Чернышевский и др.). В качестве теоретической базы использовались работы по изучению поэтики творчества Лермонтова (В.Г. Белинский, В.Э. Вацуро, А.И. Журавлёва, Е. Логиновская, В.А. Мануйлов, Б.Т. Удодов, Т.Т. Уразаева, Л.А. Ходанен, И.С. Чистова, Б.М. Эйхенбаум и мн. др.) и Достоевского (М.М. Бахтин, Л. Гроссман, О.Г. Дилакторская, А.С. Долинин, Э.М. Жиликова, В.Н. Захаров, В.Я. Кирпотин, А.Н. Кошечко, А.А. Казаков, В.С. Нечаева, Е.Г. Новикова, Г.М. Фридлендер, V. Terras и мн. др.).

Объектом данного исследования являются поздние тексты М.Ю. Лермонтова и ранние тексты Ф.М. Достоевского. **Предмет** исследования – характер соотношения творчества позднего Лермонтова и раннего Достоевского, его основные репрезентанты и принципы преемственности.

Материалом послужили поздние прозаические произведения М.Ю. Лермонтова (1836-1841): «Княгиня Лиговская» (1836), «Я хочу рассказать вам» (1836), «Герой нашего времени» (1837-1840), «Кавказец» (1841), «Штосс» (1840-1841), поэмы: «Сказка для детей» (1839-1841), «Демон» (1829-1839), для ряда положений была привлечена «Панорама Москвы» (1834); и ранняя проза Ф.М. Достоевского 1846-1859 гг.: «Бедные люди» (1846), «Двойник» (1846), «Господин Прохарчин» (1846), «Роман в девяти письмах» (1847), «Хозяйка» (1847), «Ползунков» (1848), «Слабое сердце» (1848), «Честный вор» (1848), «Елка и свадьба» (1848), «Белые ночи» (1848), «Маленький герой» (1857), «Дядюшкин сон» (1859).

Помимо художественных прозаических текстов и поэм в качестве материала исследования были привлечены публицистика Достоевского и письма писателей, позволяющие проследить динамику нарративных стратегий и рецептивного влияния. Кроме того, зачастую письма эксплицитно выражают причины обращения к тем или иным текстуальным формам или сложные процессы поисков форм, позволяют «увидеть» работу сознания. Выбор текстов обусловлен спецификой соотношения художественных систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского и отражением лермонтовской художественной и психологической традиции в творчестве раннего Достоевского.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в нем впервые системно рассмотрен вопрос о сближении двух значимых фигур русской литературы рубежа эпох и их наследия. Традиционно соотношение художественного творчества Лермонтова и Достоевского осуществлялось на материале отдельных произведений и зачастую с использованием позднего романного творчества Достоевского и романа Лермонтова «Герой нашего времени». В данной работе к анализу привлечены позднее творчество Лермонтова

и раннее творчество Достоевского как целостные художественные системы, что позволяет актуализировать переломный момент в развитии русской литературы на разных уровнях. Скорректирована проблема большинства предшествующих работ, заключающаяся в неполноте привлекаемого к анализу материала. Впервые раскрыта проблема рецепции и преемственности, а также определен характер и значения влияния Лермонтова на Достоевского на основе анализа обращений и упоминаний личности и творчества Лермонтова в творчестве Достоевского. Вместе с тем, была существенно расширена область сопоставительного анализа: выделены категории, репрезентативно проявляющие связи между творческими парадигмами позднего Лермонтова и раннего Достоевского; отдельно рассмотрены жанровая специфика, проблема хронотопа и героя, нарративные стратегии с детальным изучением такого повествовательного принципа как монтаж, способствовавшего возникновению особого синтеза и новых форм психологического анализа, принципиальных для творческих систем Лермонтова и Достоевского.

Теоретическая значимость работы заключается в создании научной картины соотношения позднего творчества Лермонтова и раннего творчества Достоевского, в выявлении особенностей рецепции одного художника другим, в обосновании степени влияния Лермонтова как предшественника на молодого Достоевского. Данное исследование позволяет конкретизировать момент перелома в русской литературе XIX века, порубежный характер эпохи 1840-х гг. и высветить результаты одного периода и новые качества последующего. Это теоретически значимо в исследовании закономерностей литературного процесса в целом в моменты слома историко-литературной парадигмы. Выявленные особенности и принципы сближения двух художественных систем могут служить основой изучения проблемы преемственности в русской и зарубежной литературе разных периодов на макроуровнях литературного процесса.

Научно-практическая значимость диссертационного исследования определяется возможностью использования материалов диссертации в разных сферах научной и педагогической деятельности: для исследования творчества

М.Ю. Лермонтова и Ф.М. Достоевского, при подготовке основных и специальных курсов по истории русской литературы XIX века, в работе спецсеминаров, а также в эдиционной практике.

Положения, выносимые на защиту.

1. Личность Лермонтова и его литературное наследие оказали существенное влияние на сознание и творческие поиски молодого Достоевского. Отношение Достоевского к Лермонтову амбивалентно: от насмешек, явной непримиримости и полемики до восторженных отзывов о таланте Лермонтова.

2. Соотношение творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского выявляет состояние эпохального рубежа и акцентирует переломный момент русской литературы 1830-1840-х гг., что в общих закономерностях литературного процесса определяет результаты одного периода ее развития и демонстрирует новые качества последующего.

3. Системность художественных миров позднего Лермонтова и раннего Достоевского обусловлена тесной связью входящих в них элементов, спецификой взаимоотношений «целого» и «отдельного», моделирующих единство и ансамблевость внутри каждого из этих миров, и определяется совокупностью феноменов, категорий и уровней поэтики, анализ которых позволяет выделить точки сближения творческих парадигм.

4. Монтаж, как универсальный прием разных видов искусств, в силу своей подвижности и процессуальности позволяет осуществлять поиски в области нарративных построений, способствует сочетанию разных смыслов, психологизации формы и возникновению неожиданных рекомбинаций частей, в результате чего рождается новое целое.

5. Жанровое своеобразие произведений позднего Лермонтова и раннего Достоевского является результатом экспериментов и консолидации разных жанровых моделей в пределах одного текста: поэтика повестей «Штосс» и «Хозяйка», будучи показательной для общего состояния развития прозы в переходную эпоху, раскрывает глубокие процессы создания синтетической формы, принципиальной для особой природы русского романа.

6. Хронотоп в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского выражает состояние переходности, сомнений, неустойчивости мира и человека на рубеже эпох, ключевыми репрезентантами сближения двух парадигм при этом выступают «Петербургский текст» и темпоральная единица «минута». Соотношение двух систем скрепляется миромоделирующей функцией петербургского хронотопа, «минута» же в ситуации «безвременья» выступает в качестве фокусирующего временного отрезка, способствует фиксации психологического состояния героев и выражает степень эмоционального напряжения.

7. Лермонтовская традиция демонизма как философско-психологического феномена расширяет пространство своего бытования у раннего Достоевского. Очеловеченный демонизм Лермонтова демократизируется в творчестве раннего Достоевского, осложняясь трагизмом демонической личности, не знающей середины, устремленной к крайностям. Демонизм раннего Достоевского обретает масштаб особого психологического типа и в общей системе фантастического реализма 1840-1850-х гг. становится «идеей и формой времени».

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается репрезентативностью привлекаемого для анализа эмпирического материала и определяется обращением к обширной научной базе теоретических и историко-литературных исследований, а также к трудам по изучению поэтики творчества М.Ю. Лермонтова и Ф.М. Достоевского.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были изложены в докладах на восьми международных и всероссийских научных конференциях: XII, XIII, XIV Всероссийских конференциях молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2011, 2012, 2013 гг.), а также I (XV), II (XVI) и III (XVII) Международных научно-практических конференциях молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2014, 2015 и 2016 гг.); 51-ой Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 12-18 апреля 2013 г.) и 54-ой

Международной научной студенческой конференции МНСК-2016 (Новосибирск, 16-20 апреля 2016 г.).

По теме диссертации опубликовано 12 работ, среди них 4 статьи в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертационной работы обусловлена ее целью и задачами и включает в себя введение, пять глав, заключение, список использованных источников и литературы (207 наименований) и три приложения. Общий объем диссертации 206 с.

Во **введении** обосновываются выбор темы исследования, ее актуальность и научная новизна, излагается история вопроса, характеризуются объект и предмет анализа, определяются цель и задачи исследования, описывается его методологический инструментарий, раскрываются теоретическое значение и практическая значимость работы, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава посвящена проблеме преемственности и полемики художественных систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского, которая рассматривается на основе исследования влияния и отражения в творческом сознании Достоевского лермонтовской личности и творческих поисков.

Вторая глава состоит из двух параграфов, в каждом из которых отдельно рассматриваются позднее творчество Лермонтова и раннее творчество Достоевского как целостные художественные системы. Выделяются основные черты двух исследуемых миров и точки их сближения.

В третьей главе внимание уделено формальному аспекту сближения позднего творчества Лермонтова и раннего творчества Достоевского (проблема нарратива). На материале повестей «Штосс» и «Хозяйка» исследуются процессы жанрового поиска и создания синтетической формы.

В четвертой главе содержатся три параграфа, в которых рассматриваются хронотопические модели позднего Лермонтова и раннего Достоевского, отразившие эпохальное состояние переходности и неустойчивости. В качестве

центральных феноменов с точки зрения пространства выделяется Петербургский текст, с точки зрения временных отношений – «минута».

В пятой главе анализируются процессы самосознания, и прослеживается динамика рефлектирующего сознания героев позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Отдельно исследуется проблема демонизма, явившегося репрезентантом преемственности двух художественных систем.

В **заключении** подведены итоги и намечены перспективы дальнейшего исследования темы.

После списка использованных источников и литературы помещены **три приложения**. При создании приложений преследовалась цель эксплицитно представить сопоставление двух художественных систем на основе выделения конкретных точек соприкосновения и сопровождать их репрезентативными цитатами из самих произведений позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Расположение цитат параллельно друг другу в колонках таблиц позволяет наглядно прослеживать логику анализа, а также выявлять их эксплицитное сходство на основе сравнения.

В **приложении А** дана таблица, содержащая разные проявления категории случайности в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского. В первой колонке обозначены обобщающие формы и способы изображения случайности, во второй и третьей колонках помещены иллюстрирующие их цитаты из произведений Лермонтова и Достоевского.

Таблица в **приложении Б** посвящена такому феномену как «минута» и призвана иллюстрировать исследование, развернуто представленное в главе о хронотопе как смыслообразующем и объединяющем начале в творческих парадигмах позднего Лермонтова и раннего Достоевского. В таблице последовательно обозначены формы и функции «минуты», являющейся центральным феноменом временных отношений у позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Эти наблюдения сопровождаются цитатами из произведений.

Приложение В представляет собой таблицу, демонстрирующую эксплицитные проявления категории сомнения в творчестве позднего Лермонтова и раннего Достоевского на основе выделения обобщающих оснований (представлены в первой колонке), определяющих характер функционирования категории сомнения в исследуемых произведениях.

1 Лермонтов-личность и Лермонтов-художник в сознании Достоевского

Мы не соглашались с ним¹ иногда, нам становилось и тяжело, и досадно, и грустно, и жаль кого-то, и злоба брала нас.

*Ф.М. Достоевский*².

1.1 Общая картина обращения Достоевского к Лермонтову

Сам эпохальный рубеж, а также смена эстетических парадигм (переход от романтизма к реализму) оказали значительное влияние на творческие процессы. Именно опыт романтизма в русской литературе подготовил возникновение психологизма в прозе. На новые тенденции в литературном процессе и возникновение элементов диалектического взгляда на человека указала Ф.З. Канунова: «Романтики 20-30-х годов, ставя проблему характера, вносят в ее решение нечто принципиально новое, заключающееся в стремлении подойти ближе, диалектичнее к внутреннему миру человека, к соотношению мысли и чувства»³. Г.М. Фридлендер проследил развитие приема «микроскопического» анализа внутренней жизни героев в русской литературе, начиная от творческих опытов XVIII (Радищев, Карамзин) и заканчивая 30-ми гг. XIX, – временем укрепления психологизма в прозе⁴.

Раскрытие внутреннего мира личности привело не только к парадигмальным изменениям, но и к возникновению нового метода самоанализа, позволяющего отойти от рационалистических приемов прошлого. А.И. Журавлева вслед за Г.М. Фридлендером рассматривает 1830-е гг. как начало данного

¹ С М.Ю. Лермонтовым.

² *Достоевский Ф.М.* Ряд статей о русской литературе // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. Л., 1982. Т. 18. С. 59.

В дальнейшем все ссылки на произведения, черновики и письма Ф.М. Достоевского даются непосредственно в тексте, с указанием тома и страницы арабскими цифрами в скобках после цитаты по изданию: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. Л., 1972-1990.

³ *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967. С. 181.

⁴ *Фридлендер Г.М.* Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. №1. С. 33-50.

литературного и общественного явления, выделяя при этом Лермонтова как ключевую фигуру: «Тот процесс углубленного самоанализа, постоянного напряжения внимания к внутренней жизни человека и к его месту в мире и в обществе, о кульминации которого пишет Достоевский, начался еще в 1830-е гг. В русской литературе тех лет он прежде всего связывался с именем Лермонтова»⁵.

Действительно, процесс самоанализа является определяющим в творчестве Лермонтова и Достоевского. Он связал две литературные эпохи и лег в основу целого литературного направления. Однако в творчестве Лермонтова вызревание процесса самоанализа тесно связано с целым комплексом проблем, которые позднее будут восприняты и трансформированы Достоевским. Отзывчивость к происходящему, реакция на существующее мироустройство и стремление определить в нем место человека (найти «героя времени»), его роль и «боренье душ» обуславливают смысловую совокупность аспектов, которые лежат в основе сопоставления двух фигур Лермонтова и Достоевского и их творческих парадигм.

Интерес Достоевского к Лермонтову проявился рано – первые впечатления относятся к 1840 г. И если фигура А.С. Пушкина всегда была для Достоевского образцом, то отношение к Лермонтову постоянно изменялось. В творческом наследии Достоевского можно обнаружить не только аллюзионные переключки с творчеством Лермонтова, точные цитаты из его произведений, развитие мотивов, проблем лермонтовского творчества, но и оценки самой личности Лермонтова, осмысление его судьбы.

В повести Достоевского «Белые ночи» (1848) встречается первая прямая цитата из лермонтовского стихотворения «Они любили друг друга так долго и нежно»: «Неужели всё это была мечта – и этот сад, унылый, заброшенный и дикий, с дорожками, заросшими мхом, уединенный, угрюмый, где они так часто ходили вдвоем, надеялись, тосковали, любили, любили друг друга так долго, “так долго и нежно”!» (2, 117). 1860-1870-е гг. в творчестве Достоевского можно обозначить как период активного аналитического и художественного осмысления

⁵ Журавлева А.И. Лермонтов и Достоевский // А.И. Журавлева. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 227.

биографии Лермонтова и его творчества. В это время упоминания имени и наследия Лермонтова связаны с потребностью обозначить тот комплекс проблем, который волновал Достоевского на протяжении всего его творческого пути: байронизм, индивидуализм печоринского типа, демонизм, проблема народности. Последнее высказывание Достоевского о Лермонтове зафиксировано всего за полгода до смерти писателя и носит восторженный характер.

В целом в рецепции Достоевского можно выделить две сферы: восприятие Достоевским личности Лермонтова, его интерес к аспектам его судьбы, и восприятие самого творчества Лермонтова, трансформация образов и мотивов.

1.2 Личность Лермонтова в восприятии Достоевского

Простим угрюмство – разве это
Скрытый двигатель его?
Он весь – дитя добра и света,
Он весь – свободы торжество!
*А. Блок*⁶

Достоевскому главные герои байронических поэм, драмы «Маскарад», романа «Герой нашего времени» представлялись отражением биографии и внутреннего мира самого Лермонтова. Непростой характер судьбы поэта, всеобщее внимание, а также исключительно узкий круг лиц, знавших Лермонтова близко, способствовали созданию своеобразных мифов о его личности, жизни и даже внешнем облике. Творчество Лермонтова приобрело автобиографический аспект в сознании как его современников, так и Достоевского.

Отношение Достоевского к личности предшественника амбивалентно. С одной стороны, Достоевский весьма язвительно отзывался о внешности Лермонтова, делая его «неказистость» предметом собственных размышлений и насмешек, а также как бы «отгораживался» от поэта, отмечая в его творчестве

⁶ Блок А.А. О, я хочу безумно жить // Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда. Т. 3. С. 57.

пагубное влияние и непримиримость, с другой – не переставал удивляться мощи таланта юного писателя. И обозначенная амбивалентность не случайна.

В 1861 г. в «Ряде статей о русской литературе» Ф.М. Достоевский обращается к проблеме, касающейся русской нации, природы русского человека (отличие его от европейского): «В русском человеке нет европейской угловатости, непроницаемости, неподатливости. Он со всеми уживается и во всё вживается. Он сочувствует всему человеческому вне различия национальности, крови и почвы. Он находит и немедленно допускает разумность во всем, в чем хоть сколько-нибудь есть общечеловеческого интереса. У него инстинкт общечеловечности. <...> В то же самое время в русском человеке видна самая полная способность самой здоровой над собой критики, самого трезвого на себя взгляда и отсутствие всякого самовозвышения, вредящего свободе действия» (18, 41). Примечательно, что в поисках решения данной проблемы Достоевский размышляет над «историей души человеческой», явленной в творчестве писателей и в самом характере русской жизни. Особенно стоит отметить нечаянность любых открытий, свершений в русской среде: «От нечего делать мы основали тогда натуральную школу. И сколько у нас проявилось талантливых натур! не писателей талантливых – те особо; а натур, талантливых во всех отношениях» (18, 56). Писатель сопоставляет два крайних явления русской жизни: с одной стороны это самообвинение, самоуличение и уличение друг друга, с другой – полное отсутствие уже самих обвинений и признание того, что «все гадко» (байронизм). Наряду с ними Достоевский рассматривает и «наивных страдальцев», которым «удалось высказать горячее, убежденное слово».

Но о двух характерах, двух «демонах» писатель говорит отдельно, не выделяя общей категории, как в случае с байронистами или «наивными страдальцами». Ими становятся Н.В. Гоголь и М.Ю. Лермонтов: «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! Один из них всё смеялся <...>. Другой демон – но другого мы, может быть, еще больше любили.<...> Он проклинал и мучился, и вправду мучился. Он мстил и прощал, он писал и хохотал – был великодушен и смешон.

<...> Он рассказывал нам свою жизнь, свои любовные проделки: вообще он нас как будто мистифицировал; не то говорит серьезно, не то смеется над нами. <...> Наконец ему наскучило с нами; он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклял нас, и осмеял «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом», и улетел от нас <...>. Мы долго следили за ним, но наконец он где-то погиб – бесцельно, капризно и даже смешно. Но мы не смеялись» (18, 59).

Как и для многих людей его эпохи и последующего времени Лермонтов был труден и для Достоевского. В. Шкловский писал: «Гоголю и Лермонтову <...> уделено одинаковое количество строк [в отрывке о двух демонах из «Ряда статей о русской литературе» – А.Х.], а Гоголь для Достоевского учитель»⁷. Уже это обстоятельство демонстрирует значимость Лермонтова для Достоевского. Известно высказывание Достоевского: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”», однако рядом с феноменом «маленького человека» Гоголя писатель рассматривает другое, не менее важное, лермонтовское начало. Оба «демона» были восприняты самим Достоевским, и в сложных процессах преемственности и полемики, сменяющих друг друга, были отражены в творчестве писателя.

Достоевский не скрывает свое восхищение талантом юного предшественника, мастерством его слова и гениальностью мысли, однако также не упускает возможности выразить свое непонимание «капризного» непримиримого Лермонтова. Этим же обуславливается и то, что Достоевский видел в нем «мистификатора». Веря таланту поэта, Достоевский боялся поверить его личности. Стоит отметить, что это одна из первых развернутых характеристик Достоевским Лермонтова. Здесь очевидно указание на «несвоевременность» гения, на мучительные поиски им своего места и своего слова. Писатель обращает внимание на то влияние, оставляемое характером жизни и творчества «демона», которое позже он открыто назовет пагубным («тяжело, и досадно, и грустно»).

В «Дневнике писателя» за 1876 г. Достоевский отдельно размышляет о «дурных» и «дрянных» людях и их влиянии: «у нас, может быть, дурных-то

⁷ Шкловский В. О том, как в советское время заново был открыт Лермонтов // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива. *О несходстве сходного. Энергия заблуждений. Книга о сюжете.* М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 25.

людей и совсем нет, а есть разве только дрянные. До дурных мы не доросли. Не смейтесь надо мной, а подумайте: мы ведь до того доходили, что за неимением своих дурных людей (опять-таки при обилии всяких дрянных) готовы были, например, чрезвычайно ценить, в свое время, разных дурных человечков, появлявшихся в литературных наших типах и заимствованных большею частью с иностранного. Вспомните: мало ли у нас было Печориных, действительно и в самом деле наделавших много скверностей по прочтении “Героя нашего времени”...» (22, 39-40). С подобной оценкой героя романа во многом соотносится и восприятие Достоевским самого Лермонтова. В ряде заметок в тетрадях писателя встречаются записи о внешней неказистости Лермонтова, некоторые из них повторяются несколько раз: «Направление Лермонтова – причина: урод, кочергу ломал» (26, 75), «Лермонтов. Байрон хром, будь его нога пряма – он был бы спокойнее. Лермонтов гнусен. Самолюбие» (24, 82); «Лермонтов, дурное лицо, в зеркало. Байрон – жалкий хромоножка. Обеспеченность чести и личности» (24, 182). «Байронизм» Лермонтова Достоевский объясняет его внешними недостатками, в этом же он видит и точки сближения Лермонтова и Байрона.

В связи с этим стоит отметить выведенный в «Бесах» яркий образ Лизаветы Николаевны, который сам автор характеризовал как «Лермонтов в юбке»: «Что выдавалось в ней с первого взгляда – это ее болезненное, нервное, непрерывное беспокойство. Увы! бедняжка очень страдала <...>. Может быть, она была даже и совсем нехороша собой <...>. В этой натуре, конечно, было много прекрасных стремлений и самых справедливых начинаний; но все в ней как бы вечно искало своего уровня и не находило его, все было в хаосе, в волнении, в беспокойстве. Может быть, она уже со слишком строгими требованиями относилась к себе, никогда не находя в себе силы удовлетворить этим требованиям» (10, 88). Эту характеристику можно назвать еще одним скрытым портретом Лермонтова. Следует сказать о том, что упоминания лермонтовского образа и творчества несут не только полемическое настроение, но и имеют важный художественный смысл.

В подобных портретах, данных Лермонтову Достоевским, а также в оценках «дурных людей» видится своеобразный демонический комплекс Лермонтова в отношении Достоевского. В. Шкловский прямо называет Лермонтова «демоном» Достоевского, который «искушал» его: «Грушницким иногда казался читателям Лермонтов, но Лермонтов оказывался демоном и продолжал искушать Достоевского»⁸, а Достоевский пытался избежать этого и отгородиться от него. Думается, основополагающей причиной этого стало именно отсутствие в Лермонтове смирения, как считал Достоевский. Идеи Лермонтова строились на борьбе противоположностей, чем было охарактеризовано его творчество (за исключением последних месяцев). Однако полярное разведение элементов, входящих в сферу его понимания (соединение Запада и Востока, добра и зла, поэта и толпы и т.д.), выстраивало так называемое «все-понимание»: «Любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения, и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней экстрема»⁹. Любопытно, что подобная концепция выстраивалась на полярностях, но была нацелена на равное их осмысление, что в конечном итоге привело к самому Достоевскому, а Лермонтов явился прямым его предшественником.

Неоднозначное отношение Достоевского к Лермонтову во многом было продиктовано тем, что во времена Достоевского всё еще господствовала позиция либеральной критики по отношению к Лермонтову, которая накладывала цензурные запреты и неверно истолковывала творчество и личный путь писателя. Вероятно, комментарии Достоевского о мистификациях Лермонтова, о его «капризной» гибели были продиктованы указанным обстоятельством. Повлияло и то, что материал о самом Лермонтове чрезвычайно беден, а отзывы его современников и знакомых всегда различны и несходны между собой. На эту

⁸ Шкловский В. О том, как в советское время заново был открыт Лермонтов // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива. *О несходстве сходного. Энергия заблуждений. Книга о сюжете.* М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 25.

⁹ Лотман Ю.М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С.19.

проблему указал А. Блок: «Лермонтов – писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам, для “большой публики” Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов...»¹⁰. В сравнении, например, Пушкину при постижении его Достоевским «посчастливилось» больше, чем Лермонтову.

Жизнь Лермонтова оказалась наполнена событиями, носящими спорный характер, оставившими неоднозначные отзывы и множество вопросов, а иногда и вовсе одно *молчание*¹¹. Начало пути Лермонтова обозначилось уединением мечтателя, готового на подвиг. Многие задаются вопросом о десятилетнем молчании Лермонтова, длившемся до 1837 года. И. Андроников связывает это с лермонтовской ранней философией подвига: «Что удерживало его от этого шага? [имеется в виду от публикации своих работ. – А.Х.] Робость? Неуверенность в своих силах? Нет! С юных лет в нем жила глубокая вера в свое великое предназначение, непоколебимое убеждение, что он родился для свершения подвига»¹². Однако позднее столкновение Лермонтова со светским Петербургом, маскарадом привело к развитию крайнего индивидуализма, в творческом плане породившем таких героев как Демон, Арбенин, Печорин – предмет полемики Достоевского.

В результате развития идеи жизни «для себя» Лермонтов придет к пониманию психологии преступления, которая в дальнейшем будет развита Достоевским (если я – цель, а другие – средства, то «все дозволено»¹³). Однако знаменательный во многом 1840-й год, война и Кавказ не только сблизили Лермонтова с народом и изменили его представление о «немытой» России на представление о Родине, но и привели к преодолению Лермонтовым идеи

¹⁰ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 25.

¹¹ «Достоевский провещал о Пушкине – и смолкнувшие слова его покоятся в душе. О Лермонтове еще почти *нет слов* – молчание и молчание». См.: Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 25.

¹² Андроников И. Судьба Лермонтова // Андроников И. Лермонтов. Исследования и находки. Изд. 4-е. М.: Художественная литература, 1977. С. 592.

¹³ См. об этом: Абрамович Г. Трагедийная тема в творчестве Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения (1814-1864). М.: Наука, 1964. С. 42-76.

индивидуализма. Это стало причиной размышлений Достоевского о народности Лермонтова, в которой он видел выход для всего творчества предшественника. Индивидуализм изначально был чужд Лермонтову, не считавшего поэтами тех, кто пишет только для себя. Его представления о народе и отчизне изменились под влиянием путешествия на Кавказ, а также в результате развития и следования пушкинской мысли о существовании *народной* России. Однако в неприятии Достоевским «непримиримого» периода жизни Лермонтова и одобрение его народнического чувства видится некая односторонность (продиктованная, вероятно, причинами, которые уже были указаны выше). Лермонтов не просто шел по пути пушкинского направления, в последние месяцы своей жизни он достиг состояния, которое Ю.М. Лотман обозначил как смену «глубокой разорванности тяготением к целостности»¹⁴. Это состояние открыло путь Лермонтову к «погружению во всеобщее бытие»¹⁵ («Выхожу один я на дорогу...»), которое обуславливалось не только достижением синтеза противоположностей, гармонии или всеобщего счастья, но и присутствием индивидуального лица, личного начала. Не случайным стало и высказывание В.Г. Белинского в связи с гибелью Лермонтова: «мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина»¹⁶.

Поскольку наиболее интенсивный интерес Достоевского к Лермонтову приходится на 1860-1870-е гг., значение приобретает и временная дистанция. Восприятие Лермонтова современниками отличается от оценок личности и судьбы Лермонтова во второй половине XIX в. Это связано с тем, что в 1830-1840-е гг. Лермонтов не только отражал дух переходного, неустойчивого времени, но и опережал его. Взгляд же на судьбу и творчество Лермонтова из эпохи Достоевского дает возможность осмысления ключевых моментов лермонтовской биографии и обобщения его творческих поисков. Так, например, осмысление Достоевским трагического события жизни Лермонтова – дуэли расходится со

¹⁴ Лотман Ю.М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 20.

¹⁵ Там же. С. 20.

¹⁶ Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 238.

взглядами и оценками современников. Достоевский видит в этом не «бретерство», а своеобразную загадку личности Лермонтова, вобравшую в себя противоречия эпохи: «Мы не соглашались с ним [Лермонтовым] иногда, нам становилось и тяжело, и досадно, и грустно, и жаль кого-то, и злоба брала нас», «Наконец, ему наскучило с нами; он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклинал нас и осмеял» (18, 59-60).

Важно, что интерес к лермонтовской судьбе, личности, ее загадкам стал поводом для многих творческих исканий Достоевского.

1.3 Творчество Лермонтова в рецепции Достоевского (круг проблем творчества Лермонтова, осмысляемых Достоевским)

Начало творческого пути Лермонтова связано, прежде всего, с поэзией, и уже здесь намечаются первые пробы анализа противоречивой души современного человека (по определению В.Г. Белинского поэзия Лермонтова – «поэзия вопросов»). Большой процент цитирования (точного и неточного) Достоевским Лермонтова приходится на лирику Лермонтова. Достоевский обращается к таким стихотворениям как: «Они любили друг друга так долго и нежно» (2, 117), «Дума» (5, 57), «Сон» (7, 333), «Журналист, читатель и писатель» (9, 50), «Бородино» (9, 433), «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой» (19, 27), «1-е января» (20, 31), «И скучно и грустно» (21, 257) и некоторым другим. Чаше прямые цитаты и аллюзионные переключки со стихотворениями Лермонтова встречаются в художественных текстах Достоевского (или же в набросках и планах к ним). Восприятие и осмысление прозаических произведений Лермонтова, драмы «Маскарад», поэмы «Демон» займут важное место в критических и публицистических работах Достоевского и представляют большой интерес.

Необходимо отметить отличие позднего творчества Лермонтова от его ранних произведений. Если такие образы как Мцыри, Вадим, Демон утверждают высокий романтический идеал, и выдержаны в русле романтической поэтики антиномий (свобода-несвобода, свет-тьма и т.д.), то образы позднего творчества

(начиная с «Княгини Лиговской», 1836 г.) наделены чувствами реального человека, – здесь уже важно не утверждение высокого романтического идеала, а аналитический склад мышления. По словам Г.М. Фридлендера, «от изображения внутреннего мира героя в виде условной картины борьбы двух безликих сил – “священного” и “порочного” <...> литература должна была перейти к анализу реального психологического содержания этих сил. Эта историческая задача (30-40-х) была гениально решена Лермонтовым в “Герое нашего времени”»¹⁷. Подобный психологический анализ чувств реального человека позволял отслеживать не борьбу титанических сил, а любое движение души героя, в том числе и то, которое только мнится, представляется возможным. Анализ души современного человека привел к обнаружению не только интеллектуализма героя, «борения дум», но и крайнего индивидуализма, повышенного чувства личности, демонизма печоринского типа. Это стало одним из предметов полемики Достоевского, обозначившейся в его романном творчестве. Однако идеологическая сторона печоринского типа была воспринята и принята Достоевским, тип героя-идеолога, открытый Лермонтовым, стал центральным предметом размышлений Достоевского и обозначил линию его «идеологизирующих» героев (преимущественно герои романного периода). Первые попытки Достоевского вывести такого героя были предприняты уже в раннем творчестве. Тип Ордынова в «Хозяйке» явил собой своеобразный синтез героя-мечтателя и героя-ученого. Стремления же выстроить собственную концепцию, не осознанные еще стремления решать проблемы границ человеческой воли, проблемы тирании и насилия характеризуют Ордынова с точки зрения героя, формирующего идеологическую позицию.

Стоит отметить и признание Достоевским необходимости явления байронизма во всей европейской жизни: «словом “байронист” браниться нельзя» (26, 113). «Чистым» байронистом Лермонтова назвать тоже нельзя, на это указывает и сам Достоевский в статье «Пушкин, Лермонтов, Некрасов» в

¹⁷ Фридлендер Г.М. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. №1. С. 37.

«Дневнике писателя» за 1877г.: «Лермонтов, конечно, был байронист, но по великой своеобразной силе своей и байронист-то особенный – какой-то насмешливый, капризный и брюзгливый, вечно не верящий даже в собственное вдохновение, в свой собственный байронизм» (26, 117). Однако Достоевский не скрывал своего восхищения художественным талантом Лермонтова, высвечивая его особую глубину, самостоятельное значение. Упомянув о стихотворении Лермонтова «Уста молчат, засох мой взор» (перевод из Байрона):

«Уста молчат, засох мой взор,
Но подавили грудь и ум
Непроходимых мук собор
С толпой неусыпимых дум...»,

Достоевский указал на мастерство Лермонтова в использовании Слова¹⁸: «Даже у Лермонтова глубже, по-моему, вышло: “Непроходимых мук собор!” <...> А сколько тут силы, величия! Целая трагедия в одной строчке. Молчком, про себя... Одно это слово “собор” чего стоит! Чисто русское слово, картинное. Удивительные это стихи! Куда выше Байрона!» (26, 422). Этот «непроходимых мук собор» явился предугаданным знаком всего позднего творчества Достоевского, своеобразной поэтической квинтэссенцией. По отношению к этой связи между двумя писателями и пониманию Достоевского В. Шкловский отмечал: «Достоевский понимал Лермонтова глубже других, но от него пытался отгородиться»¹⁹.

Достоевский рассматривал путь Лермонтова как путь противоречий, в самой его смерти он видел нечто «бесцельное, капризное и даже смешное» (18, 59). Особенно важный комплекс смыслов несет замечание о бесцельности, здесь видится не только отсутствие направленного стремления, но и то, что ярко проявилось в центральном герое Лермонтова (Печорине) – отсутствие цельного мировоззрения, и целеустремленной и цельной жизни.

¹⁸ Из воспоминаний В.В. Тимофеевой о Достоевском.

¹⁹ Шкловский В. О том, как в советское время заново был открыт Лермонтов // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива. *О несходстве сходного. Энергия заблуждений. Книга о сюжете*. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 27.

Все это породило особый тип индивидуализма в творчестве Лермонтова, сопряженного с интеллектуализмом, болезнью воли, бунтом против социальной среды. Несомненно, проблема индивидуализма стала центральной в определенный период творчества Достоевского. В образе «наполеоновского человека» им была предпринята попытка разрешения этой проблемы. В целом же творчество Достоевского можно назвать полемичным по отношению к открытиям Лермонтова. Созданный Достоевским образ Ставрогина являет собой развенчание индивидуализма «печоринского» типа, другой же тип – тип «подпольного человека» выражает проблемы лермонтовского творчества в памфлетном ключе.

Однако в сознании Достоевского путь Лермонтова должен был завершиться «преклонением перед народной правдой» (26, 117). Именно в народности писатель видит тот выход, к которому должен был прийти Лермонтов, «если б перестал возиться с больной личностью русского интеллигента» (26, 117). В таких произведениях как «Бородино», «Казачья колыбельная песня», «Песня про купца Калашникова» Достоевский видел то, что придавало бы осмысленность всему пути Лермонтова: «во всех стихах он мрачен, капризен, хочет говорить правду, но чаще лжет и сам знает об этом и мучается тем, что лжет, но чуть лишь он коснется народа, тут он светел и ясен» (26, 118). В отношении «Песни...» В.Г. Белинский также указал на способность Лермонтова войти в область народности (в связи с чувством кровного родства с нею).

Таким образом, Достоевский, размышляя над судьбой и творчеством своего предшественника, сумел уловить основные противоречия его характера и таланта и увидеть назначение его творческого гения.

2 Проблема миромоделирования в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского

2.1 Особенности творческой системы позднего Лермонтова

Позднее творчество Лермонтова отмечается поисками жанра, героя, метода и обусловлено опытами в области нарративных стратегий. Существенное значение в выборе нарративных стратегий имела индивидуальная природа таланта Лермонтова. Начав со стихотворных произведений, Лермонтов через драматические опыты пришел к прозе. Проблема Лермонтова как художника заключается во взаимодействии поэтического и прозаического начал его таланта. Можно выделить определенную динамику перехода от одной художественной системы к другой, однако, стоит отметить, что влияние поэзии на прозу и обратный процесс – влияние прозы на поэзию – наблюдаются на протяжении всей творческой деятельности Лермонтова.

Время, в которое начинал творить Лермонтов, было Золотым веком русской поэзии. Позднее наметилось сближение стиха и прозы. Как известно, в кризисные, переломные периоды развития литературы наблюдается активное взаимодействие поэтического и прозаического начал. Кроме этого, по точному замечанию А.С. Янушкевича, «вхождение Лермонтова в русскую литературу на рубеже эпох, в атмосфере “исторического надлома”, его поэтическое самоопределение после смерти Пушкина потребовало существенного сдвига не только в системе мышления как мировоззренческого понятия, но и в поэтическом мышлении»²⁰. Своеобразие лермонтовской личности и таланта предполагало преодоление былой стихотворной гармонии, расширение поэтических возможностей, движение к так называемой «лирической прозе». И.С. Чистова выделяет внутреннюю интенцию Лермонтова к такому движению: «Его собственные первые обращения к прозе почти не выходят за рамки опыта лирического поэта. Это прежде всего заметки

²⁰ Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 516.

типа дневниковых записей, стилистически тесно связанные с лирикой, в жанровом отношении нечто близкое “стихотворениям в прозе” – лирические отрывки, фиксирующие какие-то моменты внутренней жизни автора. “Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче”, – так начинается одна из записей 1830 г.»²¹.

Несмотря на сохранение лирического настроения и способа изложения, Лермонтов именно разворачивает свои мысли в текстах, написанных прозой. Его эксперименты со стихотворными формами и приемами, разрушение рифм, размеров свидетельствуют не о прямых попытках поэта реформировать поэзию, а о его усилиях выразить именно мысль. Мысль как таковая не вписывалась в известные стихотворные формы: «Лермонтов раздвигает само пространство лирической рефлексии, возведя ее до уровня эпохальных проблем. Отсюда – романский потенциал его лирики: от “лирического романа собственной судьбы” в ранней поэзии он идет к лирическому роману эпохи»²².

В связи с этим вскоре наметился переход Лермонтова к драматическим жанрам (что было наиболее естественным, поскольку это позволяло сохранять связь с лирическим методом, но и значительно расширяло возможности лирики): «ранние замыслы Лермонтова сосредоточены главным образом вокруг “трагедии” <...> В 1830 г. Лермонтов пишет почти одновременно два драматических произведения – “Испанцы” и “Menschen und Leidenschaften” (“Люди и страсти”); первое из них – стихотворная трагедия, второе – прозаическая»²³. Замысел первого большого повествовательного произведения относится к 1832 г., однако, о каком именно романе сообщал Лермонтов в письме к М.А. Лопухиной, достоверно неизвестно: «мой роман становится произведением, полным отчаяния; я рылся в своей душе, желая извлечь из нее всё, что способно обратиться в ненависть, – и в беспорядке излил всё это на бумагу: читая его, вы бы пожалели

²¹ Чистова И.С. Проза Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. Л., 1981. Т. 4. С. 436.

²² Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 517.

²³ Чистова И.С. Проза Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 436-437.

меня!»²⁴. Центральной задачей для него становится именно «из-влечение»²⁵ из души как таковое, что предполагало не застывший результат, а процессуальность выражения того, что «извлекается». Проза же давала широкое поле для процессуального отображения живой мысли, и лирические монологи раннего творчества перешли в дневниковую форму в позднем: «”Текущее” размышление поэта – это его жизнь и судьба (отсюда осязаемый автобиографизм), это судьба поколения (автопсихологические проекции), это образ времени (историзм)»²⁶.

Примечательно, что процессуальность, развертывание мыслей сочетались в лермонтовском творчестве с принципиальной незавершенностью, нецельностью многих его произведений, к ним относятся почти все прозаические тексты. В первую очередь это связано с установкой на изображение человеческой личности, движений ее души, с попытками определить положения, из которых можно было бы посмотреть на человека. Закономерны обращения Лермонтова в самом начале его творческого пути к заметкам, дневниковым записям, письмам. Форма дневника позволяла показать незавершенность самой человеческой личности.

Можно сделать предположение о том, что незавершенность текстов связана с принципиальным несовпадением замысла и формы, в которой Лермонтов начинал его воплощение (только начинал – не заканчивал). Классическая коллизия «форм» и «идей времени» в этом случае объясняет потребность Лермонтова в определении собственной повествовательной стратегии. Прозаические произведения не завершены именно в идейном плане (поскольку замысел оказывался брошен), но исчерпаны для самого Лермонтова в плане повествовательном (поскольку каждый раз он стремился уже к переходу к новым

²⁴ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 369.

В дальнейшем все ссылки на произведения, черновики и письма М.Ю. Лермонтова даются непосредственно в тексте, с указанием тома римскими цифрами и страницы арабскими цифрами в скобках после цитаты по изданию: Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Л., 1979-1981.

²⁵ Представленная форма написания слова «из-влечение» в данном случае и в последующих завыченных употреблениях является принципиальной, поскольку выделение приставки акцентирует движение изнутри наружу и определяет необходимый предел, до которого доводится действие. Этот предел неизбежно ставит проблему целого и отдельного, столь значимую для соотношения творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского в целом. Специальное внимание указанной проблеме уделено во втором параграфе второй главы настоящего диссертационного исследования.

²⁶ Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 526.

нарративным системам). А.В. Михайлов указывает на существование в сознании писателей и исследователей некоей «презумпции цельности»²⁷. Признание «презумпции цельности» в дальнейшем порождает представление о законченности-незаконченности того или иного произведения с точки зрения формы (тогда как «внутренний эйдос в своей цельности ни на какие части не делится»²⁸).

Все художественные системы, формы, в которых работал Лермонтов, оказываются связаны друг с другом. Взаимосвязь элементов (отдельных произведений) создает представление о лермонтовском творчестве как о едином мире или тексте, в котором многие образы, мотивы, герои и ситуации переходят из одного элемента или произведения в другой, развертываясь во времени и пространстве. Так, отмечается тесная связь стихотворений и поэм, «Демона» и «Мцыри», наблюдается развитие ориентальных мотивов в большинстве произведений, переходы одних и тех же героев из произведения в произведение (Арбенин – «Маскарад», «Я хочу рассказать вам», «Станный человек», Печорин – «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», Лиговская – «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», Тамара – «Демон», баллада «Тамара»), формальные совпадения фрагментов текста («Герой нашего времени» и незаконченная драма «Два брата») и совпадение ситуаций, в которых оказываются герои (Печорин из «Героя нашего времени» и Александр из «Двух братьев») и др.

Важно и то, что ряд произведений имеет так называемые тексты-предшественники, представляющие собой разработку тех или иных тем, образов, либо начало воплощения замысла, не обретшего своей формы. Это можно проследить на судьбе таких текстов как поэма «Демон» и предшествующих ей стихотворений: «Мой демон», «Осень», «Романс» (1829), «Портреты», «Покаяние», «Монолог», а также редакций текста поэм; драма «Маскарад» и «Герой нашего времени» (Арбенина исследователи признают одним из

²⁷ Михайлов А.В. Герой нашего времени и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 239.

²⁸ Там же. С. 295.

предшественников Печорина). «Черновой разработкой»²⁹ романа «Герой нашего времени» В.Э. Вацуро называет незаконченный роман «Княгиня Лиговская»: «Вообще “Герой нашего времени” производит впечатление прямого продолжения “Княгини Лиговской”: Жорж Печорин, вступив в конфликт с Красинским и, возможно, убив его на дуэли, сослан на Кавказ и явился читателю уже в виде героя иного романа. В рукописи “Княжны Мери” есть намек на то, что предыстория Печорина мыслилась именно таким образом»³⁰. Натуралистическое, очерково-физиологическое начало, проявившееся в «Кавказце» и «Штоссе», было заявлено уже в «Княгине Лиговской» (при этом связь романа со «Штоссом» наиболее очевидна в разработке главного героя-мечтателя, в описании петербургского хронотопа). Также можно выделить связь прозаического отрывка 1836 г. «Я хочу рассказать вам» с драмой «Маскарад» (с точки зрения развития судьбы главного героя – Арбенина) и с романом «Княгиня Лиговская» как воплощения жанра светской повести.

Стоит отметить и эклектичность художественного мира Лермонтова. Это проявляется в соединении разнородных мотивов, методов, жанров, воплощении сразу нескольких художественных задач в пределах одного произведения (наиболее эклектичны в этом плане «Княгиня Лиговская» и «Штосс»). Роман «Герой нашего времени» также можно признать эклектичным произведением, однако, особенность его эклектики состоит в намеренном соединении разных и – что принципиально – *отдельных* частей. По замечанию В.Э. Вацуро: «Трудно сказать, предполагал ли Лермонтов изначально предложить читателю цельное и связное повествование...»³¹. В таком типе художественного процесса можно было бы обнаружить развитие или эволюцию тем, образов, мотивов, однако, наиболее уместным в этом плане видится именно их развертывание, а не разработка. Вероятно, замыслы, представления об образах и т.п. возникали, но искали своего воплощения, что подтверждается большим количеством незавершенных текстов и

²⁹ Вацуро В.Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 579.

³⁰ Там же. С. 579.

³¹ Там же. С. 576.

циклом повестей в «Герое нашего времени», поскольку автономность частей предполагала и свободную композицию, что позволило создать роман-процесс.

Другое проявление эклектичности творчества заключается в объединении во многих текстах стихового и прозаического начал или метризации прозаической речи. Это обусловлено тем, что связь со стиховыми формами еще была жива. По верному наблюдению Н.Н. Скатова классическая литература начала XIX века «представлена малыми по объему произведениями <...> Почти все они либо написаны стихами, либо тесно связаны со стиховым началом»³². Такую тенденцию можно наблюдать уже в ранних записях Лермонтова, его письмах. Ритмизована сама композиция романа «Герой нашего времени», исследователи не раз указывали на «музыкальность» этого произведения. Кроме того, по наблюдению Ю.Б. Орлицкого: «самым активным образом стиховое начало обнаруживается в миниатюризации прозы»³³. «Синие горы Кавказа» Лермонтова (1832) исследователь определяет как «первую миниатюру, написанную ценным метром»³⁴.

Важно, что процесс миниатюризации, с одной стороны, позволяет отделять частное от целого, подготавливать переход к прозаическому повествованию, а с другой стороны, демонстрирует развертывание предполагаемого целого. В этом смысле принципиально замечание Лермонтова в письме к М.А. Лопухиной (от 2 сентября 1832 г. Из Петербурга в Москву), обнажающее его рефлексии по поводу написания этого письма: «Знаете ли, милый друг, как я стану писать вам? *Урывками* – одно письмо иногда *будет длиться несколько дней*; придет мне в голову мысль, я запишу ее; если что примечательное займет мой ум, поделюсь с вами» (курсив мой. – А.Х.; IV, 372). Здесь указано на фрагментарный способ повествования, на *составление* данного текста, однако, отмечается и изначально вложенная потенция целого.

³² Скатов Н.Н. Искусство великого синтеза (Об особенностях русской литературы начала прошлого века) // Русская литература и культура нового времени. СПб.: Наука, 1994. С. 3.

³³ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе пушкинской эпохи // Ю.Б. Орлицкий. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 75.

³⁴ Там же. С. 80.

В связи с этим важно проследить характер поздних произведений Лермонтова с точки зрения их автономности или же включенности в большое целое. Все поздние прозаические произведения Лермонтова представляют собой миниатюризированные явления. В ряде случаев это проявляется в наборе миниатюр, включенных в целое – «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», в других случаях – это произведения, представляющие собой одну миниатюру – «Панорама Москвы», «Я хочу рассказать вам», «Кавказец», «Штосс». Не случайно и тяготение лермонтовского повествования к очерковости, новеллизации. Роман «Герой нашего времени» состоит из отдельных повестей, каждая из которых «опиралась на определенную литературную традицию»³⁵ («Бэла» объединяет черты путевого очерка и романтической новеллы, «Княжна Мери» – светская повесть, «Тамань» – лирическая новелла, «Фаталист» – повесть о «таинственном случае»), роман «Княгиня Лиговская» представляет собой «физиологические очерки в миниатюре»³⁶, по определению Е. Михайловой. «Панорама Москвы» является сочинением Лермонтова, написанным в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в 1834 г., однако, это сочинение можно назвать первым опытом Лермонтова по созданию очеркового произведения. Начав с очеркового описания города в его географических, исторических и социальных проявлениях, Лермонтов в дальнейшем своем творчестве расширил возможности очеркового повествования и перенес его на сферу человеческой природы – ряд физиологических зарисовок и портретов можно наблюдать в «Княгине Лиговской», «Герое нашего времени», «Штоссе», вершинным же очерковым произведением явился очерк 1841 г. – «Кавказец».

Поэма «Демон» может быть соотнесена с представленным рядом поздних прозаических произведений с точки зрения преодоления романтической монологичности и воплощения полифонического характера повествовательного плана. При наличии сильного субъективно-лирического начала в поэме достигается введение чужого «я», обуславливающего диалектику сознаний.

³⁵ Вацуро В.Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 576.

³⁶ Михайлова Е. Проза Лермонтова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. С. 161.

Замысел поэмы возник в 1829 г., последняя же редакция текста поэмы была осуществлена в начале 1839 г. (как отмечают исследователи, не позднее 8 февраля). За этот период, создавая разные редакции, Лермонтов осуществил переход от субъективно-монологического повествования к объективному. В поздних редакциях отмечается разведение планов автора-повествователя и героя (их сознания не слиты). В примечаниях к Собранию сочинений указано, что объективная манера повествования превратила «Демона» «в “восточную повесть”, насыщенную фольклорными мотивами, изображением грузинского феодального быта» (II, 563).

«Демон» относится к тем немногим произведениям в творчестве Лермонтова, которым дано авторское определение жанра (восточная повесть). И в этом смысле указание именно на повествовательный план принципиально, поскольку это давало возможность использования другой нарративной стратегии. Текст поэмы, как и многие прозаические произведения Лермонтова, носит составной характер. Это проявляется как в смене хронотопов, на что указал Б.Т. Удодов: «Лермонтов часто прибегает к смене физических, пространственно-временных “точек видения”, чередуя в рисуемых картинах то, что мы сейчас называем общим, средним и крупным планами, свободно перенося их из настоящего в прошедшее и наоборот, прибегая к самым различным способам их “монтажа”»³⁷, так и в свободном соединении нескольких сюжетов (линия Демона, линия Тамары, линия жениха Тамары), прерывающих и наслаивающихся друг на друга.

Особое значение для выявления автономности или включенности текста в некое большое целое имеет определение позиции автора-повествователя, степень его включенности-невключенности в текст произведения. В поздних прозаических произведениях Лермонтова авторское «я» почти всегда эксплицитно выражено. В ряде случаев авторская позиция, заявленная с первых строк, позволяет определить – задумывался ли текст как цельнооформленное

³⁷ Удодов Б.Т., М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 440.

единое произведение, но воплотился лишь в форме отрывка («Вадим», «Я хочу рассказать вам», «Княгиня Лиговская»), или является ли текст самостоятельным отрывком, очерком, новеллой, но имеющим установку на «из-влечение» из какого-либо источника («Панорама Москвы», «Кавказец»).

Так, первые фразы очерков «Панорама Москвы» и «Кавказец» изначально указывают на отрывочность этих текстов, авторское «я» заявляет о себе прямой апелляцией к читателю: «Кто никогда не был на вершине Ивана Великого, кому никогда не случилось окинуть одним взглядом всю нашу древнюю столицу с конца в конец, кто ни разу не любовался этою величественной, почти необозримой панорамой, тот не имеет понятия о Москве, ибо Москва не есть обыкновенный большой город, каких тысяча; Москва не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке... нет! у нее есть своя душа, своя жизнь» (IV, 335), «Во-первых, что такое именно кавказец и какие бывают кавказцы?» (IV, 315). Отрывочность «Кавказца» усиливается еще и тем, что, заявив в первой фразе о логической последовательности изложения («во-первых»), автор-повествователь так и не переходит к следующему пункту, более того, он и не предполагается. В этих двух текстах, в силу их очерковости, нет как таковых главных героев – в первом случае выводится облик Москвы, во втором – важен именно тип кавказца. По мнению Б.Т. Удодова, «в очерках-портретах персонажи получают законченную тщательно мотивированную характеристику как определенные социально-психологические типы»³⁸. Стоит отметить, что именно в отрывочной форме обретают свою законченность и мотивированность выбранные объекты.

Можно выделить ряд текстов, в которых присутствует фигура традиционно-условного автора-повествователя, ведущего за собой читателя: «Панорама Москвы», «Княгиня Лиговская», «Я хочу рассказать вам», «Кавказец». Стоит сказать о том, что «Героя нашего времени» нельзя включить в представленный

³⁸ Удодов Б.Т., М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 625.

ряд произведений, поскольку фигура издателя, а также обращение к дневнику самого героя выполняют иные художественные задачи.

В последнем прозаическом произведении Лермонтова – повести «Штосс» – фигура традиционно-условного автора (вмешивающегося в ход повествования) отсутствует, однако, ряд отступлений от основного повествования в тексте повести, вводящих небольшие философские размышления и апеллирующих к читателям, характеризует фигуру повествователя как автора-наблюдателя, не включенного, однако, в хронотоп самого героя. Здесь отмечается неслиянность сознаний Лугина и автора, автор не вмешивается в историю Лугина и в его сознание: «Не стану рассматривать, до какой степени он был прав, но дело в том...» (IV, 327), что сообщает полифонизм манере повествования. Некоторую полифоничность можно наблюдать и в архитектонике самого произведения. Первая фраза в повести: «У графа В... был музыкальный вечер» указывает на хронотоп, выполняя функцию экспозиционной части произведения. Однако рассматривать этот хронотоп как главный и определяющий в данном случае невозможно. Повесть состоит из трех частей, и каждая из них имеет свой хронотоп, диалог которых очевиден. Пропуск временных промежутков, ситуации «без времени», с одной стороны, выявляют позицию автора-повествователя, намеренно пропускающего эти промежутки, с другой стороны, обуславливают диалог между частями.

В отрывке «Я хочу рассказать вам» намерение автора изначально угадывается по первой фразе (название же тексту дано редакторами), здесь важна установка именно на то, чтобы высказать историю женщины. Данный текст потенциально должен был оформиться в большое произведение, но оказался оставлен Лермонтовым, этим и объясняется его отрывочность. Стоит отметить и указание автора на невыдуманность этой истории, на прямое ее соприкосновение не просто с реальной жизнью, но с жизнью самих читателей: «Я хочу рассказать вам историю женщины, которую вы все видали и которую никто из вас не знал. Вы ее встречали ежедневно на бале, в театре, на гулянье, у нее в кабинете» (IV, 171). Важна и оговорка автора относительно осуществления своего замысла: «Об

этом совершенно забыли, и слава богу! потому что иначе я бы не мог печатать своей повести» (IV, 171). В этом угадывается позиция издателя «Дневника Печорина» в «Герое нашего времени».

Таким образом, можно заметить, что творческая манера Лермонтова в ряде случаев предполагала наличие некоего источника информации, в этом смысле автор-повествователь занимает позицию издателя, как указано в романе «Герой нашего времени», или даже летописца. В отрывке «Я хочу рассказать вам» можно выделить часть текста, имеющую характер предисловия, в котором автор-повествователь, обозначив свою интенцию, объясняет назначение своего произведения. Это предисловие эксплицитно отделяется от текста основного повествования словами: «Начнем сначала» (IV, 172). При этом важно, что ломается изначальный замысел – изложить историю женщины, поскольку повествование начинается с истории мужчины – Александра Сергеевича Арбенина, с самого начала его жизни: «Он родился в Москве. Скоро после появления его на этот свет его мать разъехалась с его отцом по неизвестным причинам» (IV, 172). Здесь необходимо отметить ретроспективность композиции и «монтажный» характер составления произведения, который присущ и другим поздним прозаическим произведениям Лермонтова.

Но наиболее эксплицитно начало традиционно-условного автора проявлено в «Княгине Лиговской». В первой фразе романа не только вводится точный хронотоп происходящего, но и автор-повествователь заявляет о своем положении и роли «автора», миссия которого «передавать потомству» историю героев и героинь: «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник; заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я обещался передать потомству, если потомство станет читать романы» (IV, 110). «Цепь различных приключений», на которую указывает автор, определяет необходимость развертывания повествования, а также взаимообусловленность и связанность событий. Это

говорит о намерении автора создать некое целое из отдельных «приключений», чтобы охватить судьбы «всех героев и героинь».

Кроме того, в первой фразе романа привлекается внимание читателей к «событию», что выражается намеренно эксплицитно (прием градации при указании пространственно-временного положения героя): «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни по Вознесенской улице...» (IV, 110), «заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие» (IV, 110). Пристальное внимание к самому событию и его выделение также можно наблюдать в отрывке «Я хочу рассказать вам»: «Во всяком сердце, во всякой жизни пробежало чувство, промелькнуло событие, которых никто никому не откроет, и они-то самые важные и есть, они-то обыкновенно дают тайное направление чувствам и поступкам» (IV, 172). Примечательно, что события в произведениях Лермонтова (столкновение Красинского и Печорина, встреча Арбенина с женщиной, история которой должна была быть изложена в «Я хочу рассказать вам», встреча Лугина с призраком) наделяются не только сюжетопорождающим потенциалом, но и исключительной значительностью (обнаруживается связь между событиями и «направлением души» человека). Вероятно, событийность, положенная в основу художественной парадигмы, исключала возможность создания целого последовательно изложенного произведения.

В «Княгине Лиговской» отмечается установка автора-повествователя на свободное обращение к читателю («мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность» (IV, 112), «виноват, забыл включить, что Жорж был единственный сын» (IV, 112), «но я вас должен предупредить...» (IV, 116), «Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего – но увы! друзья мои! зато как мало вы там и услышите» (IV, 118) и т.п.). То же наблюдается и в ряде других прозаических текстов: «Настоящих кавказцев вы находите на Линии» (IV, 315); «Встретив его, вы тотчас отгадаете, что он *настоящий* [кавказец]» (IV, 317); «Я хочу рассказать вам историю женщины, которую вы все видали и которую никто из вас не знал. Вы ее

встречали ежедневно на бале, в театре, на гулянье, у нее в кабинете» (IV, 171); «О, какое блаженство внимать этой неземной музыке <...> и думать, что весь этот оркестр гремит под вашими ногами, и воображать, что все это для вас одних, что вы царь этого невещественного мира» (IV, 335), «Несмотря на то, что в странном выражении глаз его было много огня и остроумия, вы бы не встретили во всем его существе ни одного из тех условий, которые делают человека приятным <в> обществе» (IV, 321), «Разумеется, эти картины встретили бы вы только в глухих частях города, как например... у Кокушкина моста» (IV, 322). Автор-повествователь не вмешивается в ход самой истории, а лишь прерывает повествовательный план, лишая его цельности и монолитности, что и создает возможность перестраивания частей и монтажа.

Свободные переключения из плана повествования в план событийный (что наблюдается в поэме «Демон») создают впечатление автономности жизни героев. Автор выступает здесь в роли наблюдателя, наиболее ярко это проявлено в романе «Княгиня Лиговская»: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взошел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность...» (IV, 112), «Между тем подали свеч, и пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся...» (IV, 114), «Между тем, покуда я описывал кабинет, Варенька постепенно придвигалась к столу...» (IV, 115), «Раздосадованный, он пошел по тротуару, отыскал свои сани <...> и отправился домой. А мы обратимся к Лизавете Николаевне Негуровой и последуем за нею» (IV, 125) и т.д. Автора романа «Княгиня Лиговская» можно определить как недиегетического нарратора, сам автор здесь не является действующим лицом, однако, указаны некоторые его личностные черты (например, известно, что он «хорошо читает побуждения души на физиономиях» (IV, 113)).

Такой же тип нарратора встречается во всех остальных прозаических произведениях Лермонтова, за исключением романа «Герой нашего времени», в

котором нарраторы фигурируют сразу в двух планах – и «в повествовании (как его субъекты), и в повествуемой истории (как объекты)»³⁹.

Резюмируя, необходимо отметить, что обращение Лермонтова к прозе было органичным и во многом закономерным процессом, вытекающим из характера его раннего творчества и типа самой личности. Стремление к разворачиванию собственной мысли обусловило поиски новых форм, а также определило эклектичность и незаконченность многих прозаических произведений.

2.2 Особенности творческой системы раннего Достоевского: нарративный аспект проблемы «целого» и «отдельного»

Творческие интенции Достоевского всегда были нацелены на поиск своей особой формы. Начало его творческого пути было связано со стихотворными и несколькими драматическими опытами. Достоевский всерьез увлекся в то время драматургией. Ранний интерес писателя к романам О. Бальзака обернулся переводом его романа «Евгения Гранде» на русский язык (другим побуждающим фактором, возможно, стал и визит О. Бальзака в 1843 г. в Петербург), об этом Достоевский писал брату М.М. Достоевскому во второй половине января 1844 г.: «Нужно тебе знать, что на праздниках я перевел «Евгению Grandet» Бальзака (чудо! чудо!). Перевод бесподобный» (28₁, 86). Этот перевод, возникший из личных побуждений и мотивов писателя, считается переломным в становлении его творческого метода и пути, поскольку ознаменовал переход от драматургии как таковой к прозаическим опытам. 30 сентября 1844 г. Достоевский писал: «Ты [брат М.М. Достоевский] говоришь, спасение мое драма. Да ведь постановка требует времени. Плата также. <...> У меня есть надежда. Я кончаю роман⁴⁰ в объеме «Eugenie Grandet». Роман довольно оригинальный. <...> (Я моей работой доволен). <...> Я бы тебе более распространился о моем романе, да некогда (драму поставлю непременно. Я этим жить буду)» (28₁, 100). Обращение к прозе было продиктовано не только финансовым положением Достоевского, но и тем,

³⁹ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 82.

⁴⁰ Речь идет о романе «Бедные люди».

что писатель сам постепенно приходил к осознанию наиболее подходящего ему творческого метода.

В 1844 году Достоевский еще не оставлял своих надежд в отношении драматических опытов, однако в 1845 году он признается в письме к брату Михаилу: «Писать драмы – ну, брат. На это нужны годы трудов и спокойствия, по крайней мере для меня. Писать ныне хорошо. Драма теперь ударилась в мелодраму. Шекспир бледнеет в сумраке и сквозь туман слепандасов-драматургов кажется богом, как явление духа на Брокене или Гарце. <...> Брат, в отношении литературы я не тот, что был тому назад два года. Тогда было ребячество, вздор. Два года изучения много принесли и много унесли» (28₁, 108).

Поиски «своей» формы особенно остро будут ощущаться в раннем творчестве Достоевского. Несмотря на то, что на раннем этапе им создавались преимущественно повести и рассказы, очевидным становится стремление писателя к возможному объединению их в целое. Г.М. Фридлендер обращает внимание на выявление возможного диалога между самими произведениями: «в различных повестях 1840-х годов нередко фигурируют одни и те же персонажи, переходящие из одного произведения в другое. Так, спившийся чиновник Емельян Ильич, скатившийся на «дно» (который впервые появляется в романе «Бедные люди»), снова всплывает в рассказе «Честный вор» (1848); жандармский офицер Ярослав Ильич присутствует в «Господине Прохарчине» и «Хозяйке», а несколько позднее чиновник-карьерист Юлиан Мастакович – в повести «Слабое сердце» и рассказе «Елка и свадьба» (1848) и т.д. Это дает основание полагать, что у молодого Достоевского возникала идея <...> объединить свои ранние произведения в один повествовательный цикл»⁴¹.

Тенденцию к всеохватности в раннем творчестве Достоевского можно связать с установкой на воплощение драматических структур. Однако стоит отметить и то, что активно шли процессы анализа мира и человека. Зарождающийся диалогизм, внимание к деталям, быту и бытию «бедного

⁴¹ Фридлендер Г.М. [Примечания]: В кн.: Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 461.

человека», к сознанию Другого, новые типы героев – все это является способом не построения модели мира, а способом разобраться в нем, передать его состояние. Поскольку мир вариативен, осуществление его анализа затруднено, отсюда внимание к странностям героев, сумасшествию, психологическим экспериментам, намечается выработка форм психологического анализа.

Вероятно, подобный процесс стал причиной экспериментирования и в жанровой области. Присваивание одной форме определения другой («Белые ночи» – сентиментальный роман», «Двойник» – петербургская поэма, «Роман в девяти письмах») также говорит о непоследовательности в определении границ и характера создававшейся формы, что делает эти формы наиболее трансформируемыми, способными вступать в диалог⁴². Стоит обратить внимание на рефлексию самого Достоевского относительно повести «Двойник»: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил. Но форма этой повести мне не удалась совершенно <...> если б я теперь принялся за эту идею и изложил ее вновь, то взял бы совсем другую форму; но в 46 г. этой формы я не нашел и повести не осилил» (26, 65). Важно, что такая оценка была дана в 1877 году, когда роман Достоевского как таковой уже приобрел статус особого явления в русской литературе. Эта рефлексия не только подтверждает серьезный характер проблемы поиска формы, но и позволяет говорить о важной роли формы в понимании всего произведения. В этом смысле можно предположить, что произвольный выбор Достоевским определений для некоторых своих ранних произведений в какой-то степени снимал необходимость давать им конечное жанровое обозначение.

Следует выделить еще ряд произведений (кроме «Двойника»), где поиск формы очевиден и эксплицитно представлен: «Роман в девяти письмах» (1847), определяемый с жанровой точки зрения как рассказ; повесть «Хозяйка» (1847); «Чужая жена и муж под кроватью» (Происшествие необыкновенное) (1848) – рассказ; «Честный вор» (Из записок неизвестного) (1848); «Елка и свадьба» (Из

⁴² См. об этом: Храброва А.В. Монтаж как особенность повествования в прозе позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 50.

записок неизвестного) (1848); «Белые ночи. Сентиментальный роман» (Из воспоминаний мечтателя) (1848) – повесть; «Маленький герой» (Из неизвестных мемуаров) (1857); «Дядюшкин сон» (Из мордасовских летописей) (1859) – по определению самого писателя – «комический роман».

Название рассказа «Роман в девяти письмах» коррелирует с самой формой произведения; тот же метод, когда форма берет на себя и функцию наименования произведения, наблюдается в повести 1848 года «Белые ночи. Сентиментальный роман». В обоих случаях очевидно заявленная форма не совпадает при своем воплощении со смыслом, который в ней заложен. «Роман в девяти письмах» определяется исследователями как рассказ, «Белые ночи» – как повесть. Определения же, которые выводит сам Достоевский: роман и сентиментальный роман, – являются своего рода установками, ориентацией на эти формы и имеют целью вызвать определенные ассоциации у читающей аудитории. Г.М. Фридлендер указывает и на диалог рассказа «Роман в девяти письмах» с романом «Бедные люди», обсуждение которого еще было живо. Исследователь отмечает, что «название рассказа <...> вызывало у тогдашнего читателя воспоминание о “Романе в семи письмах” А.А. Бестужева-Марлинского»⁴³. В связи с этим можно отметить своеобразный эффект вызова или игры Достоевского с читателями. Об этом говорит развитая система подзаголовков, а также указания на жанровые определения, не совпадающие с формами самих произведений.

Авторские подзаголовки имеются у большей части произведений Достоевского, относящихся к раннему творчеству. Их можно разделить на два вида: подзаголовки, указывающие на авторское обозначение жанра и подзаголовки, представляющие так называемый источник происхождения произведения («Из записок неизвестного», «Из мордасовских летописей» и т.д.). Подзаголовки, начинающиеся с предлога «из», характеризуют сами произведения как отрывки, части целого, как то, что было «из-влечено». Кроме этого, они

⁴³ Фридлендер Г.М. [Примечания]: В кн.: Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 500.

указывают на достоверность того, о чем сообщается. Произведения с такими подзаголовками составляют почти половину от всех произведений раннего творчества писателя.

Таким образом, установки на художественное осмысление и воплощение именно не целого, а отрывков из этого целого говорят о стремлении автора сосредоточиться на определенном значимом фрагменте и позволяют ему в какой-то степени снять собственное авторство, переадресовать его. Вследствие этого можно говорить о том, что перенесение авторства в кругозор самого героя или иного лица, что станет отличительной чертой творчества Достоевского, было открыто им уже в раннем творчестве и затем развито в романном. Сосредоточенность на изображении отрывков являет собой способ собирания действительности, способ разобраться в мире.

Кроме этого, в трех случаях из шести подзаголовки содержат информацию не только об источнике происхождения произведения, но и о носителе сознания – это «неизвестный» и «мечтатель» (рассказы «Честный вор» и «Елка и свадьба» имеют одинаковый подзаголовок «Из записок неизвестного», повесть «Белые ночи» имеет подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя»). Переадресация авторства говорит и о появлении самосознающего героя.

Известно, что Достоевским во второй половине 1847 – начале 1848 г. задумывался, но не был осуществлен цикл «Рассказы бывалого человека». Объединяющим же началом цикла должен был стать образ повествователя – «бывалого человека» или «неизвестного». Отказ от воплощения замысла цикла по объективным причинам говорит о том, что настоящее основание для объединения еще не было найдено, основной проблемой для Достоевского была проблема взаимоотношения автора и повествователя, поиска форм психологического анализа. Разрабатывавшийся образ героя-мечтателя свидетельствует о поиске центрального сознания (о поиске самосознающего героя), однако, данный образ, в отличие от образа неизвестного, который являлся хроникером или очевидцем событий, связан в большей степени с идеологической сферой. Так, несмотря на присутствие стремления к консолидации, циклизации в раннем творчестве

Достоевского, известных способов и оснований для возможного объединения оказалось недостаточно. Очевиден поиск Достоевским иной сферы, которая способствовала бы органичному соединению в целое. Имена подзаголовков свидетельствуют о сознательном поиске и выборе, на это указывает предлог «из»: установка на то, чтобы дать не целое, но значимую часть. Вероятно, такой отбор открывал возможности для анализа переходной, неустойчивой действительности.

Обе фигуры (неизвестный и мечтатель), которые Достоевский наделяет функциями повествователей, тем самым замещая ими себя, лишаются четкой персонификации, они создают определенную основу для типизации и являются воспринимающим и передающим сознанием. Формой сохранения событий, переживаний в одном случае становятся записки, во втором – воспоминания. Очевидно, этому способствовало и то, что «автором “записок” мог стать кто угодно, композиция повествования тоже свободна»⁴⁴. Здесь важен момент фиксации того, что было извлечено «из» и аспект переосмысления того, о чем сообщается. Записки являются способом закрепления, но это способ уже оформленный, мотив «воспоминания» как процесса неизбежно сопровождается ретроспекцией, что влечет за собой рефлексия.

Тот же мотив «воспоминания» содержится в подзаголовке к рассказу 1849 г. (напечатан в 1857 г.) «Маленький герой» – «Из неизвестных мемуаров». Здесь ретроспективное возвращение позволяет изобразить сложный внутренний мир ребенка: «Было мне тогда без малого одиннадцать лет» (2, 268), при этом мотив неизвестности сохраняется. При публикации рассказа, по замечанию Г.М. Фридлендера, «имени автора указано не было: вместо подписи стояла анаграмма “М-ий”»⁴⁵. Подобное «ускользание» авторства говорит о поиске и выборе нарратива, о значимости фигуры самого повествователя, который автору не равен.

Однако объединяющим в обеих стратегиях повествования (записки и воспоминание) можно назвать выделение области самого рассказывания

⁴⁴ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 39.

⁴⁵ Фридлендер Г.М. [Примечания]: В кн.: Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 506.

(интерпретация; рефлексия – в случае с мечтателем) и области демонстрации факта. В связи с этим разделяются и пространственно-временные планы. Поэтому помимо проблемы разделения хронотопов существования автора и героя в произведениях Достоевского, которая была рассмотрена М.М. Бахтиным, особое значение приобретает изображение хронотопов фактического и ретроспективного (что было принципиально при воплощении замысла «Героя нашего времени»).

Можно сделать промежуточный вывод о том, что произведения раннего творчества Достоевского, имеющие подзаголовки, указывающие на источник («из»), эксплицитно ставят проблему выбора писателем нарративных стратегий повествования. Связанная с этим проблема автора и героя является одной из самых важных и обсуждаемых в достоевсковедении. Основные выводы, к которым приходили исследователи, основываются на идее полифонизма, обозначенной М.М. Бахтиным. В связи с постановкой этой проблемы необходимо обратить внимание на важную фигуру Парадоксалиста, явившуюся уже в позднем творчестве Достоевского. В «Дневнике писателя» Парадоксалист выступает в роли постоянного собеседника и оппонента самого Достоевского. Несмотря на публицистичность дневника, очевидна установка не на диалог со своим «я», а на обращение именно к иной фигуре, к другому сознанию. Парадоксалиста же Достоевский определяет как мечтателя.

Можно предположить, что и ранние произведения Достоевского, в которых появляются фигуры мечтателей, тяготеют к дневниковости. Вероятно, герой-мечтатель был введен в художественный мир для того, чтобы осмыслять и передавать идеи, возникающие в философском диалоге эпохи. С этим же связана и своеобразная театральность произведений Достоевского. Введение театрального хронотопа во многом решает проблему определения положения автора в мире произведения. Повесть «Слабое сердце» исследователи относят к драматическому роду искусства в силу «ограниченности сюжетного пространства, небольшого числа персонажей и экспрессии событийного ряда»⁴⁶.

⁴⁶ Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 172.

Из письма Достоевского брату Михаилу (от 8 октября 1845 г.) известна рефлексия Достоевского, обнажающая процесс создания повести «Двойник»: «Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? ...» (28₁, 113). Такая презентация героя говорит о том, что сфера его проявлений обособлена и в какой-то мере независима от интенций автора-повествователя. С другой стороны, в этом может выражаться сложность творческих поисков Достоевского. Остро была поставлена проблема поиска формы для этого произведения, в этом смысле заявление о том, что Голядкин еще «не готов», говорит о невозможности вписать его в известные типы и формы.

Если обратиться к анализу первых фраз некоторых произведений из раннего творчества Достоевского, то можно заметить, что больше, чем в половине произведений повествование ведется от лица «я». В повести «Слабое сердце» авторское начало эксплицитно представлено: автор вводит себя в текст произведения именно в роли «автора». Начав повествование с предложения-экспозиции, он прерывает его, переключаясь в экзегетический план: «Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, и звание, и должность, и, наконец, даже характеры действующих лиц; а так как много таких писателей, которые именно так начинают, то автор предлагаемой повести, единственно для того чтоб не походить на них <...> решается начать прямо с действия. Кончив такое предисловие, он начинает» (2, 16). Как видно из этого «предисловия», «я» не эксплицировано, но утверждено именно авторство данного произведения, более того, выражена личная позиция автора, открыто противопоставляющего себя «таким писателям». Стоит отметить и адресованность текста, авторская позиция здесь предполагает хронотоп читателя, читатель подразумевается автором и тем самым становится одним из центральных участников художественного мира данного произведения. Подобный прием отмечается и в «Дядюшкином сне»: «Разумеется, прежде всего нужно объяснить:

что удивительного в том, что в город въехал князь К. и остановился у Марьи Александровны, – а для этого, конечно, нужно сказать несколько слов и о самом князе К. Так я и сделаю. К тому же биография этого лица совершенно необходима и для всего дальнейшего хода нашего рассказа. Итак, приступаю» (2, 299).

В «Честном воре» – произведении, представляющем из себя рассказ в рассказе, личных форм повествования две: от лица Астафия Ивановича, рассказывающего историю о честном воре, и от лица неназванного по имени рассказчика, которому эта история излагается. Рассказчик-Астафий Иванович здесь не только свидетель, передающий события, но и активный их участник, более того, от него зависит судьба другого персонажа. В «Слабом сердце» автор не обладает «всезнанием», он оказывается в таком же положении, в каком находятся остальные участники повествования; в «Честном воре» происходит раздвоение авторства, а один из рассказчиков наделен возможностью влиять на события, сама история именно о *честном* воре своим возникновением обязана ему. Подобное функционирование рассказчика в качестве наблюдателя-свидетеля и участника можно видеть и в рассказе «Маленький герой». Здесь ретроспективное возвращение, воспоминание о себе-ребенке сообщает форме произведения хроникальный характер: «Было мне тогда без малого одиннадцать лет» (2, 268). Хронотоп читателя здесь уже не вмещен в мир произведения, исповедальность повествовательной структуры исключает непосредственный диалог с воспринимающим или участвующим сознаниями.

Отдельно можно выделить несколько произведений, объединенных типом хронотопа в экспозиции. Таким хронотопом является квартира (собственная или принадлежащая хозяину) – пространство, в которое помещен герой изначально. Это представлено в следующих произведениях: «Двойник», «Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Слабое сердце». В случае выбора способа повествования от «я» указанный хронотоп уже не появляется, «я» не замыкается в конкретном пространстве. Повести «Хозяйка» и «Господин Прохарчин» объединяются важной для Петербургского текста бытовой темой найма «угла» (ср. Голядкин пробуждается в *своей* квартире, т.е. сам владеет «углом»). Уже в

начальных фразах даются указания и маркеры этой темы: «В квартире Устиньи Федоровны, в уголке самом темном и скромном, помещался Семен Иванович Прохарчин» (1, 240), «Ордынцев решился наконец переменить квартиру. Хозяйка его <...> уехала из Петербурга» (1, 264). С проблемой найма «угла» связывается и разработка особого психологического «петербургского» типа героя.

Экспозиции в рассказе «Господин Прохарчин» и повести «Слабое сердце» сближаются способом обозначения пространства – оно постепенно сужается: «В квартире Устиньи Федоровны, в уголке самом темном и скромном, помещался Семен Иванович Прохарчин, человек уже пожилой, благомыслящий и непьющий» (1, 240), «Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца Аркадий Иванович Нефедевич и Вася Шумков» (2, 16). Хронотоп в этом случае выходит на первый план, фигура же самого героя (героев) обозначается в последнюю очередь, и тем самым внимание оказывается сконцентрировано именно на нем.

Обратный эффект наблюдается в «Двойнике»: «Наконец, серый осенний день, мутный и грязный, так сердито и с такой кислой гримасой заглянул к нему сквозь тусклое окно в комнату, что господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесятном царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого, капитального дома, в собственной квартире своей» (1, 109). В повести «Двойник» введен процесс осознания самим героем своего местоположения. Если в повестях «Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Слабое сердце» определяющей является позиция автора-рассказчика, то в «Двойнике» значимость приобретает уже фигура самого Голядкина. Здесь очевиден процесс превращения действительности в материал сознания героя. Первые главы произведения выстроены на приеме самораскрытия Голядкина, мир дается с точки зрения самого героя. Исследователи отмечают, что тон «Двойника» выдержан в гоголевской традиции серьезно-смехового. В этом случае закономерно и раздвоение самого рассказчика: сторонний наблюдатель – ироничный обличитель. Однако известно, что Достоевский не был доволен

повестью, при ее переработке писатель снял пародийное начало, которое было определено при первоначальном замысле. Но и после переделки Достоевский сетовал на неудавшуюся форму произведения. Примечательно, что в «Господине Прохарчине», написанном после «Двойника», сфера рассказчика выделяется отчетливее, отсутствуют элементы несобственно-прямой речи. Позже этот процесс обособления автора-рассказчика усилится и проявится в возникновении в художественном мире Достоевского такой фигуры как «неизвестный» (задумывавшийся цикл «Рассказы бывалого человека»).

Рассказ «Елка и свадьба» по выбору нарративной стратегии можно было бы сравнить с рассказом «Маленький герой». Однако, если в «Маленьком герое» автор-рассказчик, являясь наблюдателем, становится и активным участником событий, более того, совершает подвиг, а также решает судьбу других героев, то в рассказе «Елка и свадьба» автор-рассказчик – «неизвестный» литератор являет собой наблюдателя особого рода. Он следит за событиями и выражает свое отношение к ним, однако, не вмешиваясь в них. Несмотря на трагический характер самой ситуации, описываемой в рассказе, автор-рассказчик, занимая отстраненную позицию, сообщает своим действиям и поведению некоторую умышленность (провоцирует реакции персонажей, обличая их, например: «Тут он, кажется, не мог утерпеть и взглянул на меня одним глазом. Я тоже не мог утерпеть и захохотал ему прямо в глаза. Юлиан Мастакович тотчас же отворотился и довольно явственно для меня спросил у хозяина, кто этот странный молодой человек?» (2, 100)). Данное произведение лишено открытого морализаторства, дидактизма, в нем нет и сочувствующего тона. Само событие истории рассказчик оставляет на суд читателям, со своей стороны предоставляя лишь наблюдения и несколько случаев провокаций. Все это сообщает повествованию диалогизм, проявляющийся во взаимодействии разных точек зрения, типов поведения, голосов. Метод наблюдения позволил показать характеры в их самопроявлении. Начальная фраза произведения и конечная находятся в коррелятивных отношениях: «На днях я видел свадьбу... но нет! Лучше я вам расскажу про елку» (2, 95), «"Однако расчет был хорош!" – подумал

я, протеснившись на улицу...» (2, 101). Несмотря на демонстрацию воли рассказчика (выбор предмета повествования, обусловивший характер композиции и возникновение эффекта «обманутого ожидания»), само событие остается целостным и самостоятельным в своем проявлении, и поэтому доступно для свободного восприятия. Рассмотренные формы повествования фиксируют разнообразные способы представления героя, центрального сознания.

Необходимо обратить внимание на организацию повествовательной структуры (проблема автора, героя, читателя в художественном мире произведения) в ранних произведениях Достоевского. В достоевсковедении этот вопрос является одним из самых значимых, сама идея полифонизма построена на проблеме соотношения голосов в произведении. Для решения проблемы «целого» и «отдельного» необходимо обратиться к сфере номинаций героев в ранних повестях, а также к способам обращения к читателям или слушателям, поскольку это позволит проследить степень включения/невключения воспринимающего сознания в кругозор автора-рассказчика или героя-автора (в этом случае важны обращения героя к другим героям, являющимся его реципиентами).

В наименованиях героев ранних повестей можно отметить две тенденции: наименование героя по фамилии (что чаще) – «Двойник», «Ползунков», «Хозяйка», «Слабое сердце» (по отношению к Васе Шумкову); наименование героя по имени и отчеству или только по имени – «Господин Прохарчин», «Слабое сердце». Отдельно выделяется повесть «Двойник», поскольку в ней наименование героя по фамилии часто сопровождается дополнительными обозначениями, выражающими авторское ироничное отношение: «обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей» (1, 131), «Вот в таком-то положении, господа, находим мы теперь героя совершенно правдивой истории нашей, хотя, впрочем, трудно объяснить, что именно делалось с ним в настоящее время» (1, 132). Определение «наша повесть» позволяет говорить о том, что к процессу создания этой повести, с одной стороны, подключаются сами читатели, с другой, – можно предположить введение в авторскую сферу самого Голядкина. Это предположение может быть

подтверждено тем, что начало повествования выстраивается как процесс самораскрытия и самохарактеризации героя, здесь почти отсутствует авторское оценочное отношение и авторское представление событий: «я люблю тишину», «я иду своей дорогой, особой дорогой, ни от кого не завишу», «я человек простой, незатейливый, и блеска наружного нет во мне», «человек я маленький», «...не интригант – и этим горжусь. Действую не втихомолку, а открыто, без хитростей» и т.д. (1, 115-117). Однако, начиная с 10 главы, в текст повести начинают активно вводиться разнообразные определения Голядкина, употребляемые при упоминании его имени: многострадальный господин Голядкин, настоящий господин Голядкин, правдолюбивый, благонамеренный, известный любовью к ближнему настоящий господин Голядкин, совершенно честный, погибший и совершенно справедливый. Чаще всего разграничению двух Голядкиных служат такие обозначения как «Голядкин-старший» и «Голядкин-младший», но с десятой главы эту функцию выполняет нагромождение различных определений. В этом проявляется не только авторская ирония и некоторая умышленность, но и прямое указание на черты, на основе которых строится противопоставление. При этом используются антиномичные номинации, сообщающие об очевидности несовпадения и различия, что снимает возможность многостороннего раскрытия героя. Однако тон и способ введения указанных определений также принадлежат к дискурсу самого Голядкина.

Почти все ранние произведения Достоевского подразумевают включение автора в текст на правах участника или очевидца: «На днях я видел свадьбу... но нет! Лучше я вам расскажу про елку» (2, 95). И при этом различается степень включения читательского хронотопа в текст произведений: от полного включения (с прямыми апелляциями к читателю) до почти эпического дистанцирования.

Отдельно выделяются произведения, в которых присутствует повествовательное «я». Эти повести составляют большую часть всех произведений раннего творчества писателя. Повествовательное «я» отсутствует в повести «Господин Прохарчин», но здесь встречается форма повествования от «мы»: «мы не будем объяснять судьбы Семена Ивановича прямо фантастическим

его направлением; но, однако ж, не можем не заметить читателю, что герой наш – человек несветский, совсем смирный» (2, 246). При отсутствии «я» читатель включается в кругозор повествующего сознания. Такое же повествование от «мы» встречается и в «Двойнике»: «Вот в таком-то положении, господа, находим мы теперь героя совершенно правдивой истории нашей, хотя, впрочем, трудно объяснить, что именно делалось с ним в настоящее время» (1, 132). Однако наряду с этим в повести «Двойник» активно выражается и позиция автора-рассказчика: «Конечно, я совершенно согласен, такие балы бывают, но редко...Скажу более: я даже сомневаюсь, чтоб у всех статских советников могли даваться такие балы» (1, 128), «Много ли, мало ли продолжалось недоразумение господина Голядкина, долго ли именно он сидел на тротуарном столбу, – не могу сказать» (1, 142). Несмотря на эксплицитное выражение этой позиции, авторское начало лишено универсального взгляда на мир и фабульное развитие событий находится вне авторского влияния.

В повести «Хозяйка» отсутствуют любые личные формы повествования, однако, центральная фигура ученого-художника, мечтателя Ордынова связана с диалогическими процессами переходного времени (Ордынов пытается создать свое сочинение). Авторское неэксплицированное начало проявляется в поисках художника в науке, в формальном соединении разнообразных жанровых моделей («Хозяйка» открывала пути для русской мениппеи⁴⁷).

Другая форма – самопрезентация автора, прямая апелляция автора-рассказчика к читателю, которая встречается в повести «Слабое сердце»: «Автор чувствует необходимость объяснить читателю...» (2, 16). Этот прием позволяет разграничивать сферы действия и «говорения» автора и героя, автор здесь – очевидец, и потому само повествование в большей степени подчинено событиям как таковым, чем авторскому замыслу, в силу этого отсутствуют и продуманные ходы, подготавливающие читательское ожидание или провоцирующие читательский интерес.

⁴⁷ Об этом см. параграф «Поиск жанра у позднего Лермонтова и раннего Достоевского (“Штосс” и “Хозяйка”))».

«Двойник», «Ползунков», «Слабое сердце», «Честный вор», «Елка и свадьба», «Маленький герой» – ранние повести Достоевского, в которых встречается повествовательное «я» автора-рассказчика, во всех случаях выступающего в роли наблюдателя. Однако отдельно стоит выделить два произведения: «Ползунков» и «Честный вор». В них повествовательный план расслоен и представлен в форме «рассказа в рассказе»: центральный рассказ, который излагается специально вводимым для этого персонажем (Астафий Иванович в «Честном воре» и Ползунков в «Ползункове»), обрамляется историей, представленной от «я» рассказчика. В этих повестях осуществляется наблюдение за самим персонажем (Астафием Ивановичем и Ползунковым), слово от «я» передается персонажам, которые наделяются функцией повествователя. То есть, носителями знаний о событиях, «историях» являются сами персонажи.

Кроме того, в двух указанных произведениях встречаются обращения к слушателю/слушателям от лица персонажей, излагающих истории: «мои сударики», «господа» (в «Ползункове»); «сударь» (в «Честном воре»): «Что ж, сударь? и ушел человек» (2, 91), «Чего, сударь!» (2, 86), «Я тут, сударь, сел да начал раздумывать: что ж он, скитающийся человек, много ль помехи мне сделает?» (2, 86). В «Честном воре» Астафий Иванович обращается к «я» (или хозяину, у которого он снимает каморку), то есть, осуществляется так называемая «переадресация» – рассказ обращен не к читателю, а к автору-рассказчику («я»). Можно предположить, что, если бы «я» отсутствовало, вероятно, не состоялся бы и рассказ. Формы «рассказа в рассказе», вставных историй открывают возможности и для высказывания героев (как процесса).

В повестях «Елка и свадьба» и «Маленький герой» авторы-рассказчики занимают позиции открытого наблюдения, что ярко выражается и на лексическом уровне в постоянном использовании глаголов, указывающих на процессы наблюдения, слежения, предположения:

- в «Елке и свадьбе»: я заметил, я узнал, «я очень люблю наблюдать за детьми» (2, 97), мне казалось, нужно заметить, я захохотал, я видел, я слышал, я проходил, я подумал, «Я заметил, что у хозяина заискрилась слеза на глазах,

когда Юлиан Мастакович отнесся по вечеру, что он редко проводит таким приятным образом время. Мне как-то стало страшно в присутствии такого лица» (2, 96), «Я заметил, что рыженький мальчик до того соблазнился богатыми игрушками других детей <...>, что решился поподличать» (2, 97);

- в «Маленьком герое»: я наблюдал, это было так приметно, меня влекло любопытство, «Я видел ее мучения и не ошибся. Я до сих пор не знаю этой тайны, ничего не знаю, кроме того, что сам видел и что сейчас рассказал» (2, 291).

При этом позиция активного наблюдения в ходе повествования переключается в участие в самих событиях или влияние на других персонажей. Таким образом, относительно свободное положение в художественном мире героев-рассказчиков в повестях «Елка и свадьба» и «Маленький герой», прием интроспекции (в «Маленьком герое») создают эффект почти эпического дистанцирования. Но в «Елке и свадьбе» интенции автора-рассказчика направлены на то, чтобы сообщить о событии слушателям или читателям: «Лучше я вам расскажу про елку» (2, 95), тогда как в «Маленьком герое» в силу дневниково-мемуарного характера повествования читательский хронотоп не включается в текст повести и не подразумевается рассказчиком, здесь главное – сосредоточение на припоминании собственных состояний, изображение «пространства души» героя-рассказчика.

Проблема «целого» и «отдельного» особенно важна с точки зрения определения того, как выстраивался художественный мир в творчестве раннего Достоевского. Наряду с интенциями к объединению отдельного и уникального в целое (в частности произведения, имеющие форму «рассказа в рассказе»; использование приема обрамления) наблюдаются установки на воплощение именно отдельных отрывков (ряд произведений, извлеченных «из» какого-либо источника), при этом оказывается важным наличие/отсутствие повествовательного «я», способного в мире Достоевского как объединять, так и обособлять исключительное.

3 Нарративные стратегии и жанр в позднем творчестве Лермонтова и раннем творчестве Достоевского

3.1 Монтаж как ключевая особенность повествования

Мир монтажен, мир сцеплен... И без монтажа нельзя написать вещь.

В.Б. Шкловский¹

Поздний период творчества Лермонтова и раннее творчество Достоевского во многом обусловлены поисками и опытами в области нарративных стратегий, которые сопровождаются процессами синтеза традиционных и новаторских явлений. Монтажные формы, монтажные принципы построения возникают как результаты такого синтеза.

Монтажный принцип – креативный акт поиска нарративных стратегий, на основе которого в произведениях позднего Лермонтова и раннего Достоевского осуществляется сочетание, столкновение и сопоставление разных единиц текста и смыслов, в результате чего рождается новое содержание. Такой принцип является непрямым свойством художественного сознания, на нем основаны выразительные возможности всех искусств. Монтаж в творчестве позднего Лермонтова и раннего Достоевского представляет собой прием, который устремлен к собиранию целого из отдельного, способствует психологизации формы и возникновению неожиданных рекомбинаций частей, играет важную роль в организации диалогизма и позволяет форме обрести содержательность.

Процессы анализа мира и человека в поздних произведениях Лермонтова и ранних произведениях Достоевского способствовали возникновению зарождающегося диалогизма, внимания к деталям, к сознанию Другого, новых

¹ Шкловский В. Мир монтажен // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 445.

типов героев – всё это возникало в связи с необходимостью разобраться в мире, передать его состояние. Для построения же целостной и самодостаточной модели мира еще не были сформированы все условия. Осуществление анализа мира в ранних текстах Достоевского затруднено, поскольку он представлен в своей деформированной, дробной, дисгармоничной форме. Такая непоследовательность художественного мира порождает неожиданные соединения разных элементов этого мира, необъяснимость причинно-следственной основы событий. Таким образом, нарушаются классические структуры художественного повествования и намечается логика совсем иного типа, в рамках которой процесс формообразования художественного текста и построения мира произведения осуществляются на основе разнообразных рекомбинаций.

Целое в рассматриваемых произведениях Лермонтова и Достоевского возникает в определенном подготовленном пространстве из составления разных элементов, которые «существуют для целого»² под воздействием единой мысли или идеи. Незавершенность многих лермонтовских текстов и ряда текстов Достоевского, возникновение «промежуточных» жанров (писем, дневников, записок, картин), попытки создания целого организма из отдельных частей, – всё это является свидетельством поиска новых форм, способствующих диалогу частей и смыслов. По словам В.Б. Шкловского, монтаж – «это не соединение неподвижного материала»³.

Отличительной чертой многих прозаических текстов Лермонтова является процессуальность, развертывание мыслей, что сочеталось с принципиальной незавершенностью, нецельностью этих текстов. Отсюда и та «подвижность материала», предполагающая неожиданные сцепления, переходы, события, совершающиеся «вдруг». Установка на изображение человеческой личности, открытие «героя времени» предполагали возникновение процессуальности. Это связано и с изображением души героя, с попытками определить положения, из которых можно было бы посмотреть на человека. Эkleктичность художественных

² Шкловский В. Мир монтажен // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 558.

³ Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 231.

миров Лермонтова и Достоевского, проявляющаяся в соединении разнородных мотивов, методов, жанров, воплощении сразу нескольких художественных задач в пределах одного произведения (наиболее эклектичны в этом плане «Хозяйка», «Княгиня Лиговская» и «Штосс»), свидетельствует о том, что использование монтажных приемов в отдельных случаях способствует возникновению во многом синтетических форм.

Принцип рекомбинации как на событийном (смена пространственно-временных планов повествования, соединение картин происходящего, на первый взгляд не связанных между собой и замкнутых на самих себе), так и на повествовательном уровне (смена точек зрения и носителей слова), проявляющийся почти во всех поздних текстах Лермонтова и ранних текстах Достоевского, лежит в основе их формообразования и способствует возникновению особого типа формы: «Единство произведения не в том, что в нем есть начало, середина и конец, а в том, что в нем создано определенное взаимоотношение частей»⁴.

Можно выделить несколько уровней, демонстрирующих черты монтажного построения в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского⁵.

Экспериментирование в жанровой области, отличающее творческие системы Лермонтова и Достоевского, говорит о непоследовательности в определении границ и характера создававшейся формы, что делает эти формы наиболее трансформируемыми, способными вступать в диалог. Несмотря на новизну опыта, на неоднозначность жанровых определений, все исследователи отмечают процесс консолидации, соединения (полифонизм) при создании романа Лермонтова «Герой нашего времени». То, что исследователями «Героя нашего времени» уже рассматривалось как воплощение внутренней формы, как презентация мышления формы⁶, в последнем прозаическом опыте Лермонтова –

⁴ Шкловский В.Б. Целое и отдельное // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 45.

⁵ См.: Храброва А.В. Монтаж как особенность повествования в прозе позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 49-53.

⁶ Об этом см.: Михайлов А.В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2002. С. 291-311.

повести «Штосс» – проявилось в разработке совершенно новой повествовательной стратегии. В романе «Герой нашего времени» каждая из составных частей имеет свою внутреннюю форму, у каждой из них «уже нет зазора между оболочкой и “вложением”», и они «сосредоточены на повествовании»⁷. В повести «Штосс» нет «зазора» уже между самими внутренними формами. Объединение разножанровых частей в «Герое нашего времени» обеспечило «ансамблевость» романного построения. Принципиальным становится то, что «ансамбль» носил синтетический характер⁸. Именно это и определит репрезентативную природу нового типа русского романа.

Однако этой консолидации частей во многом способствовали процессы циклизации: «Вызревавший в недрах сентиментально-романтической словесности русский эпос изначально имел в себе, как представляется, элементы цикличности, прочно вошедшие в его повествовательную структуру, что непосредственно сказалось в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Русских ночах» В.Ф. Одоевского <...>»⁹. Определяющей основой циклизации «Героя нашего времени» в отличие от других примеров явилась фигура главного героя – Печорина (о чем заявил В.Г. Белинский). Роман «Герой нашего времени» стал своеобразным результатом творческого поиска Лермонтова: «”эстетизация рефлексии” позволила автору “Героя нашего времени” создать особый стиль аналитического синтеза, вбирающего всё многообразие впечатлений бытия, пропущенных сквозь призму самосознающего субъекта»¹⁰, а последний прозаический опыт – повесть «Штосс» – выступил в качестве репрезентанта самого процесса создания ансамблевой формы (использование «особого синтезирующего художественного метода»¹¹).

⁷ Михайлов А.В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2002. С. 301.

⁸ Об этом см.: Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. Томск, 2006. С. 41.

⁹ Там же. С. 44.

¹⁰ Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 591.

¹¹ Удодов Б.Т. Проблема жанра «Героя нашего времени» // Б.Т. Удодов. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 650.

В творчестве раннего Достоевского установка на поиск формы зачастую выражена эксплицитно. Это можно наблюдать не только в рефлексиях самого Достоевского в его письмах по поводу формы произведения, но и в присваивании определенной жанровой формы произведению («процесс “озаглавливания”»¹²). Например, «Роман в девяти письмах» (1847), «Белые ночи. Сентиментальный роман» (Из воспоминаний мечтателя) (1848); «Маленький герой» (Из неизвестных мемуаров) (1857); «Дядюшкин сон» (Из мордасовских летописей) (1859) – по определению самого писателя – «комический роман». Можно предположить, что произвольный выбор Достоевским определений для некоторых своих ранних произведений в какой-то степени снимал необходимость давать им конечное жанровое обозначение, поскольку изображение деформированного, вариативного мира предполагало использование иной жанровой формы, во многом синтетической, скомпонованной из разных несвязных форм (что наиболее ярко проявилось на примере повести «Хозяйка», во многом продолжившей открытия Лермонтова в «Штоссе»).

В качестве следующей особенности стоит отметить стремление писателей к миниатюризированию отдельных частей создаваемого ими целого. У Лермонтова, например, «Панорама Москвы», «Я хочу рассказать вам», «Кавказец», «Штосс». Не случайно и тяготение к очерковости, новеллизации. В раннем творчестве Достоевского миниатюризация проявляется в подзаголовках. Использование авторских подзаголовков указывает на процесс созидания формы и самого жанра, что во многом определяется монтажным приемом составления целого, поскольку подзаголовки являются самостоятельными элементами, наряду с другими входящими в это целое. Подзаголовки, начинающиеся с предлога «из», характеризуют сами произведения как отрывки, части целого, как то, что было извлечено. Процесс миниатюризации предполагал внутреннюю смысловую соотнесенность частей мира, который изображается писателем.

¹² Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 40.

Так, установки на художественное осмысление и воплощение именно не целого, а отрывков из этого целого в творчестве обоих художников говорят об их стремлении сосредоточиться на определенном значимом фрагменте и являют собой способ собирания действительности.

Возникновение контрастных взглядов, невыясненность ситуаций порождают немотивированные переходы от одних событий к другим. Введение событий «вдруг» нарушает естественное течение жизни героя и разрывает так называемую моноструктуру происходящего. Вследствие чего и жизнь героя, и сам текст произведения делятся на части, нередко не связанные друг с другом. Всё это обуславливает повышенную экспрессию событийного ряда, что влечет за собой психологизацию монтажа и как следствие смещение пространственно-временных планов: «Это случилось вдруг, самым смешным образом, совсем неожиданно <...> Вдруг я был выдвинут на первый план, как заклятый враг и естественный соперник m-г М *, как отчаянно, до последней степени влюбленный в жену его, в чем тиранка моя тут же поклялась <...> Но я не закончил, – раздался оглушительный аплодисмент. Моя выходка произвела настоящий *furore*» (2, 281); «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью» (IV, 274).

Ощущение времени предполагает и особый способ организации материала. Монтажным формам свойственно сжатие/расширение пространственно-временных границ общая деформация времени и порождаемая вследствие этого несоразмерность отдельных частей текста. Яркое проявление этих процессов можно наблюдать в повести Лермонтова «Штосс», в «Хозяйке» и в «Белых ночах» Достоевского, поскольку выведение в качестве центральных героев-мечтателей обуславливает наличие поисков «пространства души», которые дробят реальное пространство и обрисовывают границы переходов. При этом деформируется и временная картина мира. Если реальное время нивелируется за счет раздвижения границ до вечности, то время грез и видений характеризуется

необычайным разнообразием и быстротой смены событий. Возникают периоды пустого, ненаполненного времени: «На другой день поутру никому о случившемся не говорил [Лугин], просидел целый день дома и с лихорадочным нетерпением дожидался вечера» (IV, 330).

Особое значение приобретает и разделение экзегетического и диегетического планов повествования. Примечательно, что в большинстве поздних текстов Лермонтова и ранних текстов Достоевского наблюдается деление на повествуемое «я» и повествующее «я». Это ставит проблему определения границ переходов от одних форм к другим, а также позволяет эксплицитно выражать процессы самосознания героев.

Зачастую центральный герой повести или рассказа Достоевского является носителем своей особой «правды», которая со временем приобретает формы навязчивой идеи (господин Прохарчин хранит информацию о накопленных деньгах; Маленький герой скрывает свое первое неопытное чувство: «Ну, что ж теперь делать? Все открыто, все обнаружилось, все, что я так ревниво сберегал и таил... По правде, я и сам не умел назвать того, за что так страшился и что хотел бы я скрыть...» (2, 282); Вася Шумков скрывает от друга и возлюбленной свое «дело»; Емельян Ильич скрывает от Астафия Ивановича кражу; Ордынов поглощен идеей о несправедливой тирании над бедным существом).

Именно эта хранимая и скрываемая правда дает основания для возникновения параллельных немотивированных происшествий и ложных толков («... [Голядкин] приказал поворотить назад, на Литейную. Дело в том, что господину Голядкину *немедленно понадобилось*, для собственного же спокойствия вероятно, сказать что-то самое интересное доктору его, Крестьяну Ивановичу» (1, 113; курсив мой. – А.Х.); «Пораженный, бичуемый каким-то неведомо сладостным и упорным чувством, Ордынов быстро пошел вслед за ними и на церковной паперти перешел им дорогу» (1, 268); «[Ордынов] зашел в тот же самый трактир, в котором обедал вчера. Он уже и не помнил после, как вышел оттуда» (1, 270)). Это предоставляет возможности для комбинаций и рекомбинаций имеющегося материала. Кроме того, во многих ранних

произведениях повествование ведется от лица «я» («Ползунков», «Честный вор», «Елка и свадьба», «Белые ночи», «Маленький герой»). Подобная форма представления материала лишает повествование последовательности и исключает разработку материала, но способствует сопоставлению кратких элементов, использованию отрывочных упоминаний.

Другая авторская позиция явлена через метод наблюдения («Честный вор», «Елка и свадьба», «Маленький герой»), чему предшествовали открытия Лермонтова в «Герое нашего времени» (стоит отметить, что Печорин не только наблюдатель, он способен на то, чтобы подвергать испытанию других персонажей, ставя их в положения, когда требуются ответы на «последние вопросы»). Такой тип повествования усиливает собирательность формы, поскольку наблюдение дает возможности избегать необходимых связей и переходов между событиями (отсюда возникновение незавершенных эпизодов и отсутствие авторского «всезнания»). Раздвоение авторства обуславливает возникновение так называемого «цитируемого мира»¹³ (определение В. Шмида), что создает монтажный эффект. В ряде случаев обязательно наличие определенного условия, позволяющего тексту стать публично известным: автор-повествователь Лермонтова в «Я хочу рассказать вам» и «Герое нашего времени» указывает на инородное происхождение текста, с которым и в первом и во втором случаях связаны другие лица. Нарратор находит для себя удобным «печатать повесть» только в том случае, если об истории и лице «уже забыли» (IV, 171). В «Герое нашего времени» смерть героя оказывается ключевым условием публикации текста.

В целом, в поздних прозаических произведениях Лермонтова авторское «я» почти всегда эксплицитно выражено. В ряде случаев авторская позиция, заявленная с первых строк, позволяет определить – задумывался ли текст как цельнооформленное единое произведение, но воплотился лишь в форме отрывка («Вадим», «Я хочу рассказать вам», «Княгиня Лиговская»), или же он является

¹³ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 78.

самостоятельным отрывком, очерком, новеллой, но имеющим установку на «извлечение» из какого-либо источника («Панорама Москвы», «Кавказец»). Творческая манера Лермонтова в ряде случаев предполагала наличие некоего источника информации, в этом смысле автор-повествователь занимает позицию издателя, как указано в романе «Герой нашего времени», или даже летописца. В отрывке «Я хочу рассказать вам» можно выделить часть текста, имеющую характер предисловия, в котором автор-повествователь, обозначив свою интенцию, объясняет назначение своего произведения. Это предисловие эксплицитно отделяется от текста основного повествования словами: «Начнем сначала». При этом важно, что ломается изначальный замысел – изложить историю женщины, поскольку повествование начинается с истории мужчины – Александра Сергеевича Арбенина, с самого начала его жизни: «Он родился в Москве. Скоро после появления его на этот свет его мать разъехалась с его отцом по неизвестным причинам» (IV, 172). Здесь необходимо отметить ретроспективность композиции, а также явный «монтажный» характер составления произведения.

Так, распадение диегетического нарратора «на две функционально различимые инстанции – повествующее «я» и повествуемое «я»¹⁴ (что наблюдается в «Герое нашего времени», в «Честном воре», в «Елке и свадьбе», в «Маленьком герое») не только обуславливает составной характер произведения, основанный на монтаже субъектно-объектных планов, но и способствует психологизации самой формы. Прием монтажных смен позволяет сопоставлять разные точки зрения, выражать контрастность мировоззренческих и жизненных позиций героев.

Монтажный ритм может возникать и вследствие взаимодействия разных точек зрения, обнаружение диалогизма в разнообразных случаях двоения действительности и персонажей (в повести «Двойник», раздвоение авторства в «Честном воре» и «Ползункове», наслаивание временных планов и взглядов через

¹⁴ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 81.

ретроспекцию в «Маленьком герое», совмещение контрастных версий событий в «Слабом сердце»). В позднем творчестве Лермонтова объединение во многих текстах стихового и прозаического начал или метризация прозаической речи являют собой особую монтажность. Ритмизованы ранние записи Лермонтова, его письма, композиция романа «Герой нашего времени». Миниатюризация, последующая консолидация и диалог во многом определяют способность монтажа к «сочетанию разновыраженных смыслов»¹⁵ и характер его ритмической организации.

В заключение стоит сказать о том, что в большей части ранних произведений Достоевского, подвергнутых монтажным комбинациям, целое не вырастает из заданной идеи (изначальный замысел), а собирается из разнообразных воздействий всех элементов. Единство мысли (наличие объединяющей идеи или темы произведения) обеспечивает «соответственность частей с целым»¹⁶, ярким примером такого ансамблевого построения явился роман Лермонтова «Герой нашего времени». Особенность таких произведений состоит в том, что прием монтажа, к которому обращается писатель, позволяет форме обрести содержательность, то есть, способствует возникновению «содержательной формы», на которую указал М.М. Бахтин. Монтажная композиция определяет читательское восприятие идейной стороны текста посредством осмысления и композиционного уровня. Кроме того, принцип монтажного построения текста произведения в ряде случаев («Хозяйка», «Белые ночи», «Маленький герой», «Елка и свадьба») предоставляет возможности для воплощения и демонстрации самосознания героев (субъектов), а также способствует объединению контрастных мировоззренческих взглядов, что позднее станет основой для разработки особого типа русского романа.

¹⁵ Шкловский В.Б. Содержание и конфликт // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 202.

¹⁶ Белинский В.Г. «Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова» // Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3 т. М., 1948. Т. 2. С. 558.

3.2 Категория случайности. «Вдруг» Лермонтова и Достоевского

Атмосфера неустойчивого и во многом переходного времени 1830-1840-х гг. обусловила возникновение значительных изменений в русской литературе. Ситуация фронтирности выдвинула в качестве центральной проблему «личности и действительности», вследствие чего возросла необходимость в иных героях, формах, идеях, творческих парадигмах. Случай – феномен неожиданности и новизны – стал необходимой «идеей времени» 1830-1840 гг., знаменовавший собой переход от старой действительности к новой. Категория случайности, центральная для эпохи, выступает в качестве одного из ключевых репрезентантов сближения и соотношения творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

Выделение категории случайности, определившей состояние тотального критицизма умов, позволяет демонстрировать связь формального уровня с философско-психологическим¹⁷. Стоит обратить внимание на непосредственное эксплицитное выражение рассматриваемого феномена – это слово «вдруг». В.Б. Шкловский отмечал: «Достоевский любил слово “вдруг”. <...> Слово о разорванности жизни. О ее неровных ступеньках»¹⁸. Слово «вдруг» стало важным репрезентантом творческой манеры Достоевского, однако, экспрессия событийных рядов в позднем творчестве Лермонтова, открытие сознаний героев, психологическая маскировка подлинных чувств и неожиданное их проявление впоследствии во многом предвосхитили творческие поиски Достоевского. Введение события или слова «вдруг» ломает сюжетный ряд и изнутри меняет содержательную сторону (см. Приложение А). Сама непредсказуемость, заложенная в слове «вдруг», обуславливает динамику времени, его неожиданные изломы, возникновение которых влечет за собой нарастание ожидания конца событий.

¹⁷ См.: Храброва А.В. «Вдруг – это открытие»: категория случайности в творческой системе позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2016. № 2. С. 16-21.

¹⁸ Шкловский В.Б. «Вдруг» Достоевского // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 570.

«Вдруг» позволяет вводить важное психологическое осмысление происходящего, поскольку неожиданная смена пространственно-временного положения героя и его состояния пробуждают в нем осознание и понимание своей выброшенности из общего потока жизни: «Он вдруг сознавал свое настоящее положение, вдруг стал понимать, что он одинок и чужд всему миру, один в чужом углу, меж таинственных, подозрительных людей, между врагов» (1, 267).

В концепции А.Н. Кошечко ситуация уединения (вследствие выброшенности) является одной из «атрибутивных характеристик экзистенциального сознания личности»¹⁹. Ордынцов типологически близок Печорину и Лугину, поскольку их отстранению от мира и контактам с другими сознаниями предшествуют сознательные действия. Но, например, Мечтатель Достоевского боится своего одиночества и ищет способы его преодоления: «Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступаются <...> Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается» (2, 102), «в будущем – опять одиночество, опять эта затхлая, ненужная жизнь; и о чем мечтать будет мне, когда я уже наяву подле вас был так счастлив!» (2, 118). Этот вариант одиночества А.Н. Кошечко рассматривает как «активный», такое одиночество «по своему значению для внутреннего мира личности альтернативно покинутости»²⁰. Важным результатом и сознательного одиночества, и ситуации покинутости одинаково становится возникновение рефлексии, запускающей процессы самосознания: «В ситуации уединения личность встречается лицом к лицу с собственной экзистенцией, со своим незамутненным чужими влияниями Я»²¹. Так, «вдруг» становится маркером нарастающей экзистенции героя.

Категория случайности в формальном плане проявляется с помощью отрывочного построения, фрагментации, монтажности, сцепления событий и

¹⁹ Кошечко А.Н. Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М Достоевского: дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. Томск, 2014. С. 48.

²⁰ Там же. С. 48.

²¹ Там же. С. 48.

частей неожиданно и «вдруг»: «Он был так озадачен, что несколько раз, вдруг, несмотря ни на что окружающее, проникнутый вполне идеей своего недавнего страшного падения, останавливался неподвижно, как столб, посреди тротуара; в это мгновение он умирал, исчезал; потом вдруг срывался как бешеный с места и бежал, бежал без оглядки, как будто спасаясь от чьей-то погони, от какого-то еще более ужасного бедствия...» (1, 139). Случай становится значимой формой развития сюжетных рядов в произведениях обоих писателей, являясь при этом не только способом отражения самого характера действительности 1830-1840 гг., но и способом психологического наполнения текстов, при котором важно именно *выражение* чувств и процессов сознания героев, а не их изображение.

Особое место занимает такой аспект как новеллистичность текстов Лермонтова и Достоевского. Жанр новеллы, предполагающий свободу писателя, возможность ставить экзистенциальные вопросы, был органичен самой переходной эпохе. Несмотря на изображение обыденной жизни в произведениях писателей, сюжеты в них ориентированы на парадоксальные повороты, тягу к необычности. Это объяснялось тем, что, по наблюдению Ю.М. Лотмана, «строгая нормированность, проникшая в частную жизнь человека империи, создавала психологическую потребность взрывов непредсказуемости. <...> атмосфера города и страны, в которых “дух неволи” переплетался со “строгим видом”, порождала жажду непредсказуемого, неправильного и случайного»²². Открытые финалы в большинстве произведений («Господин Прохарчин», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Маленький герой»; «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», «Штосс»), во многом обусловленные вопросительной ситуацией, предполагают разнонаправленность возможных будущих сюжетных проекций.

Разделение экзегетического и диегетического планов повествования также является принципиальным. Во многих ранних произведениях Достоевского повествование ведется от лица «я» (например, «Ползунков», «Честный вор», «Белые ночи»). Подобная форма лишает повествование последовательности и

²² Лотман Ю.М. Карточная игра // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). СПб., 1997. С. 158.

исключает разработку материала, но способствует сопоставлению кратких элементов, отрывочных упоминаний. Незапланированные переходы в «Штоссе» Лермонтова сообщают тексту характер сценичности, что усиливает эффект создания фантастической цепи случайностей.

Другая авторская позиция явлена через метод наблюдения, и здесь особое место занимают открытия Лермонтова в «Герое нашего времени». Стоит отметить, что Печорин не только выступает в роли независимого наблюдателя, но и подвергает испытанию других персонажей, ставя их в положения, когда требуются ответы на «последние вопросы». При этом смыслом жизни для Печорина становится именно внезапное, осуществленное «вдруг» воздействие на других: «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью» (IV, 274).

По верному замечанию К.Г. Исупова, «в дурном своем пределе выдуманная Печориным жизнь оборачивается катастрофой или гибелью для тех, кто трагически вовлечен в нее, коль скоро в игре с судьбой обычная и безусловная жизнь перестает быть самоочевидной и становится условной»²³. Здесь случай носит намеренный характер, и лермонтовский герой берет на себя роль создателя случая. Так, случай становится необходимым условием или оправданием для героя-наблюдателя при решении судьбы или участи других персонажей, поскольку именно неожиданное воздействие способно обеспечить ожидаемый результат. Подобный прием нарушения последовательности событий (обусловленных причинно-следственными связями) в жизни других персонажей на нарративном уровне проявляется в виде деформации сюжетного ряда.

Традицию наблюдения, как психологического приема, продолжает Достоевский («Честный вор», «Елка и свадьба», «Маленький герой»), в раннем творчестве которого метод наблюдения дает возможности избегать необходимых

²³ Исупов К.Г. О метафизике Лермонтова // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 43.

связок и переходов между событиями, поскольку фиксирует восприятие наблюдателя (отсюда возникновение незавершенных эпизодов и отсутствие авторского «всезнания»). Отсутствие необходимых связей между вершинными моментами в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского в силу случайного нагромождения фактов или немотивированного перехода от одних событий к другим порождает эффект монтажного сцепления как «сочетания разновыраженных смыслов»²⁴ и прерывистость конструкций.

Примечательно, что значительная часть романа-ансамбля Лермонтова «Герой нашего времени», а именно «Журнал Печорина», является текстом, который «достался» издателю «случайно». Категория случайности в этом свете наделяется тексто моделирующей функцией. Тот же эффект можно наблюдать и в некоторых ранних текстах Достоевского («Ползунков», «Елка и свадьба»). Сопутствующие этому смены планов повествования и переадресация авторства усиливают кажущуюся непреднамеренность создания текста.

В философско-психологическом плане категория случайности позволяет характеризовать и проследивать эволюционность сознаний героев, динамику их поисков и изменения их изнутри. Следует выделить несколько признаков проявления в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского категории случайности на философско-психологическом уровне. Во-первых, эффект неожиданности, события, совершающиеся «вдруг», свидетельствуют не только о разорванности жизни, но и об открытии сознания героев (см. Приложение А). Большую роль играют интроспекции, занимающие значительное место в произведениях обоих художников, поскольку случайности позволяют сосредоточиваться на внутренних коллизиях героя. Так, герой, существующий в атмосфере случайностей, в большей мере способен на открытия, что является отличительной чертой героев Лермонтова и Достоевского. Лермонтовский Лугин несмотря на состояние сплина и хандры все же следует внутреннему голосу и, подчиняясь своей слуховой галлюцинации, идет на поиски неизвестного и

²⁴ Шкловский В.Б. Содержание и конфликт // В.Б. Шкловский. О теории прозы. М., 1983. С. 202.

таинственного дома Штосса. Принятие героем решения «вдруг», алогично предвосхищает непредсказуемость поступков ранних героев Достоевского (необусловленные перемещения Ордынова, странные поступки Голядкина, Васи Шумкова и т.п.).

Во-вторых, действие в «Княгине Лиговской» и «Штоссе» Лермонтова и почти во всех ранних произведениях Достоевского (за исключением «Маленького героя» и «Дядюшкиного сна») происходит в «городе, скованном на воздухе» – Петербурге²⁵. И поскольку Петербург миражный и туманный может проявляться и исчезать, запутывать, менять облики, поражать сознания героев «вдруг», внезапно, без определенного плана и закономерностей, сближающим моментом для произведений обоих художников оказывается погружение героев в болезненное, лихорадочное состояние при неожиданном (или случайном) столкновении с действительностью: «...засунув руки в карманы, повеся голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе. <...> Следы душевной усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство» (IV, 322).

В-третьих, случайность в ментальной сфере провоцирует эффект развития и процессуальности, приводящий к смене сознания. Однако начало процессу самосознания может быть положено только «вдруг», внезапно (см. Приложение А). Такое условие являлось закономерным для эпохи, выдвигающей в качестве центральной проблему «личности и действительности». По наблюдению Ю.М. Лотмана, осмысление проблем личности, ее свободы привело к тому, что «весь, так называемый, “петербургский”, имперский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая, фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадой личного успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами»²⁶. Активность для лермонтовского героя в этом случае принципиальна, герой стремится овладеть выпавшим случаем.

²⁵ *Топоров В.Н.* Петербургский текст. М., 2009. С. 284.

²⁶ *Лотман Ю.М.* Карточная игра // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – нач. XIX века). СПб., 1997. С. 138.

Поступки Печорина говорят о его попытках торжествовать над ним, и поскольку герой выступает в качестве наблюдателя, указанный эффект только усиливается. Однако игра личности с обстоятельствами зачастую осложняется нерешительностью и неспособностью осуществить действие или сделать выбор, что вызвано сомнением героя, а также глубоко личными переживаниями. Сомнения лермонтовского героя обуславливаются появлением такого феномена как «неугаданность Судьбы»²⁷, который обозначил К.Г. Исупов. Обращаясь к образу Печорина, исследователь демонстрирует механизм работы его сознания, но в то же время и причину возникновения сомнения: «Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором – догадываться о своем неотменяемом уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго»²⁸. Лугин, так же как и Печорин, находится в состоянии полной неопределенности, граничащей с фантастикой. Сомнения и неуверенность не позволяют ему выйти из ряда так называемых «случайностей».

Осознанное сомнение и инстинктивное, порожденное страхом или болезнью сомнение ранних героев Достоевского, одинаково замыкаются на «неугаданности Судьбы». В результате чего повествование заполняется случайностями, событиями, совершающимися вдруг, внезапно, на место судьбы приходит власть Случая, поскольку «герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе цепочки немотивированной событийности»²⁹.

Принципиальное отличие обретает взаимодействие героев Лермонтова и Достоевского со случаем. Ситуация карточной игры в последней повести Лермонтова «Штосс» показательна, поскольку игра «штосс» относилась к разряду азартных игр и в отличие от коммерческих была лишена каких-либо стратегий и представляла собой не интеллектуальную дуэль, а игру с самим Случаем. Ю.М. Лотман отмечал: «Воспринимал ли игрок себя как романтика, вступающего

²⁷ Исупов К.Г. О метафизике Лермонтова // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 44.

²⁸ Там же. С. 44.

²⁹ Там же. С. 44.

в поединок с Роком, бунтаря, возлагающего надежду на свою волю, или считал, что “судьба человека написана на небесах”, как Вулич, в штоссе его противником фактически оказывался не банкомет или понтер, а Судьба, Случай, Рок, таинственная и скрытая от очей Причинность <...> та же пружина, на которой вертится и весь мир»³⁰. Несмотря на это Печорин проявляет активное начало, противопоставляя его фатализму, а Лугин бросает судьбе вызов и берет инициативу на себя, стремясь к утверждению собственного выбора: «Однако ж я не поддался ему» (IV, 332).

Случайность у Достоевского эволюционирует до статуса сумасшедшего, мистического события (к ним относятся и решения героев, принятые в лихорадочном состоянии), которое болезненно поражает сознание героя, оказавшегося неготовым к нему (отсюда частые состояния испуга и страха у героев): «господин Прохарчин вдруг, ни с того ни с сего, быв с незапамятных времен почти всё в одном и том же лице, переменил физиономию: лицо стал иметь беспокойное, взгляды пугливые, робкие и немного подозрительные; стал чутко ходить, вздрагивать и прислушиваться и, к довершению всех новых качеств своих, страх как полюбил отыскивать истину» (1, 245).

Стоит отметить важность психологической многозначности, словесное выражение которой зачастую сообщает тексту произведения определенную динамичность, обозначает неожиданные переходы: «В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты... одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую» (IV, 319), «— Вы правы, — отвечал угрюмо Лугин, — я непременно пойду. Он встал, взял шляпу и вышел» (IV, 322); «Минуты три он ходил взад и вперед по комнате, делая разные странные движения рукою, разные восклицания, — то улыбаясь, то хмуря брови; наконец он остановился, схватил щипцы и бросился вытаскивать карточку из огня: — увы! одна ее половина превратилась в прах» (IV, 113). Вершинные события психологически наполняются, и каждое

³⁰ Лотман Ю.М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С.13.

следующее событие возникает как неподготовленное, случайное, но необходимое для воплощения «пространства души» героя (см. Приложение А). Драматизм и напряженность происходящего в поздних текстах Лермонтова и ранних текстах Достоевского провоцировали эмоциональный слом, что требовало возникновения новых форм текста. Формы такой природы А.В. Михайлов определил как «запечатленное мышление»³¹. Случай же способствует фиксации этого мышления.

В этом отношении примечательно, что в ранних героях Достоевского (еще до создания рефлектирующего и самосознающего героя-мечтателя) пробуждаются внутренние процессы осознания себя и поисков правды, которые вызываются непредвиденными событиями, Случаем, потрясающим душу героя: «— Да что же мне делать-то, Астафий Иванович; я ведь и сам знаю, что всегда пьяненький и никуда не гожусь!.. Только вас, моего бла... благодетеля, в сердце ввожу понапрасну... Да тут как затрясутся у него вдруг его синие губы, как покатила слезинка по белой щеке, как задрожала эта слезинка на его бороденке небритой, да как зальется, прыснет вдруг целой пригоршней слез мой Емельян... Батюшки! словно ножом мне полоснуло по сердцу» (2, 88); «Вася, который всё время то улыбался, то как-нибудь старался прервать каким-нибудь восторженным замечанием изливание дружеских чувств и, одним словом, оказывал самое полное одушевление, вдруг присмирел, замолчал и пустился чуть не бегом по улице. Казалось, какая-то тяжкая идея вдруг оледенила его пылавшую голову; казалось, всё сердце его сжалось» (2, 30). Душа становится способна к обретению новых координат (отсюда двойничество героев, пробуждение процессов самосознания, изменения поведения, странные поступки).

Отдельно при этом стоит выделить грёзы Голядкина, в которых он, наконец, получает признание и уважение других (Голядкин только грезит об этом, в реальности же он избегает «исключительного внимания» к себе). Это представление о себе разрушается внезапным появлением Голядкина-младшего,

³¹ Михайлов А.В. Герой нашего времени и историческое мышление формы // А.В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 304.

то есть здесь случайное сцепление двух вариантов состояния героя: признания и угнетения, – демонстрирует двойничество: «То грезилося господину Голядкину, что <...> господин Голядкин в свою очередь отличился в отношении любезности и остроумия, что все его полюбили, даже некоторые из врагов его <...> что все ему отдали первенство <...> и вдруг, ни с того ни с сего, опять явилось известное своею неблагонамеренностью и зверскими побуждениями лицо, в виде господина Голядкина-младшего, и тут же, сразу, в один миг, одним появлением своим, Голядкин-младший разрушал всё торжество и всю славу господина Голядкина-старшего, затмил собою Голядкина-старшего, втоптал в грязь Голядкина-старшего и, наконец, ясно доказал, что Голядкин-старший и вместе с тем настоящий – вовсе не настоящий, а поддельный, а что он настоящий, что, наконец, Голядкин-старший вовсе не то, чем он кажется, а такой-то и сякой-то, и, следовательно, не должен и не имеет права принадлежать к обществу людей благонамеренных и хорошего тона» (1, 185).

«Диалектика души», лежащая в основе психологического анализа, основывается именно на идее случайности. В этом состоит уникальность подхода к психологическому анализу, предпринятому Лермонтовым и продолженному Достоевским, при котором процессы душевного прозрения героев порождаются существованием их в экстремальных состояниях, парадоксальных ситуациях. Будучи во многом философской, категория случайности становится одной из важнейших точек сближения творческих систем Лермонтова и Достоевского, поскольку формирует атмосферу активных поисков, проявляет лихорадочность и болезненность состояний главных героев и изменения их сознаний, отвечает выбору хронотопных моделей. Указанный характер категории случайности, ее драматизм в жанровом аспекте усиливают новеллистичность текстов, демонстрируют на формальном уровне их своеобразную монтажность, синтетичность.

3.3 Поиск жанра у позднего Лермонтова и раннего Достоевского («Штосс» и «Хозяйка»)

В первой половине XIX века русская литература переживала глубокие процессы перестройки и обновления жанровой системы. Во многом это было связано с тенденциями, пришедшими из западноевропейских литератур, для которых XVIII век стал временем экспансии романа. Для русской же действительности этот жанр был неизвестным и новым. В связи с этим обозначилась некая методологическая проблема в различении жанров повести и романа. В.Н. Захаров отмечает: «Романическое содержание, перенесенное на русскую почву, зачастую воплощалось в повесть. Русская повесть и созданный по западноевропейским канонам роман были трудноразличимыми жанрами»³². Не случайным оказалось и восприятие повести как вида романа, поскольку обнаружилась единая жанровая концепция, лежащая в основе произведений, созданных по типу повести или романа. Этому способствовал и переход в области жанровых форм, связанный с циклизацией повестей, распространенной в 1830-е годы. Роман складывался из повестей и осмыслялся как целое. Необъятность романа объяснялась всеохватывающим характером повести, которая, по определению В.Г. Белинского, могла «вместить в себя все, что хотите»³³. Потребность же соединять отдельные значимые события, случаи на большом полотне открывала возможность создания не просто новой большой романной формы, но, как отмечают критики и литературоведы (В.Г. Белинский, А.В. Михайлов, А.С. Янушкевич), Книги Бытия, Библии. Возникновение подобных форм связано и с наступлением особых периодов в развитии литературы, когда рождалась тяга к энциклопедичности, универсальному охвату

³² Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 15.

³³ Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // В.Г. Белинский. Избранное. М., 2010. С. 174.

действительности. В такие периоды главными установками становились изображение «полноты чувственного восприятия», «диалог текстов и позиций»³⁴.

В 1830-1840-е гг., по наблюдению В.Н. Захарова, наметилось различие повести и романа в связи с «дифференциацией их жанрового содержания: русская повесть 30-40-х годов обратилась к исследованию конфликта “маленького человека” с государством и обществом, остро поставив социально-психологические проблемы личности».³⁵ Для данного исследования принципиальным становится то, что в силу временного неразличения этих двух жанров была осознана уже указанная единая жанровая концепция, поскольку «вместившая в себя всё» повесть в дальнейшем определила зарождение нового типа романа, созданного на русской почве. О.Б. Лебедева точно обозначила специфику жанра как категории: «категория жанра может быть определена понятием “угол зрения”, который предписывает отбор и интерпретацию явлений нелитературной реальности в иконе художественного текста»³⁶. Этот «отбор» в 1830-1840-е гг. был во многом продиктован эпохальным состоянием порубежности и идеей безвременья. «Угол зрения» был обращен к изменяющейся действительности, которая волею Случая стала враждебна самому человеку, к искажениям этой действительности, которые в дальнейшем приведут к «реализму в высшем смысле». Жанровая способность к миромоделированию станет определяющей для возникновения новой романной традиции. А идея синтетизма выступит как ключевая для развития русской прозы того периода.

Проблема поиска жанра в целом особенно важна в связи с переходным характером эпохи становления новой русской прозы, сменой эстетических парадигм, а также в связи с творческими интенциями позднего Лермонтова и раннего Достоевского. В рамках жизни и судьбы Лермонтова эта проблема может

³⁴ Об этом см.: *Киселев В.С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Томск, 2006. 47 с.

³⁵ *Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 17.

³⁶ *Лебедева О.Б.* Категория жанра как носитель миромоделирующих функций литературного текста // *Картина мира: язык, философия, наука: Доклады участников Всероссийской школы молодых ученых (1-3 ноября 2001 года).* Томск, 2001. С. 114.

быть обусловлена и поиском героя нового сознания. Как отмечает А.И. Журавлева, «перед литературой (1830-х гг.) встала задача изобразить внешний мир и взаимоотношения “личностей” друг с другом <...> изображение мира и человека как “другого” потребовало развития описательно-повествовательной сферы, создания образа “героя времени”»³⁷. Так, в творческом сознании Лермонтова обозначился переход от художественной формы повести к разработке новой формы времени – романа.

Несмотря на то, что фрагментарный принцип повествования уже был заявлен французскими романистами, лермонтовский подход к составлению целого из фрагментов породил принципиально новую прозу³⁸. Особый синтез разножанровых частей (что было признаком романтического художественного мышления и связывалось с традицией французской романистики) в «Герое нашего времени» обеспечил своеобразную «ансамблевость»³⁹ романного построения и его единство.

Влияние эпохальных изменений можно отметить и в творческих поисках раннего Достоевского⁴⁰. Стремительное движение реальности, вероятно, побуждало его к поиску путей и способов фиксации этой реальности. Отсюда и появление феномена «тоски по текущему»⁴¹ у Достоевского. Именно стремление изобразить текущее и определяло в сознании Достоевского саму категорию жанра: «Что такое в сущности жанр? Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде» (21, 76).

³⁷ Журавлева А.И. Повествование и повесть у Лермонтова // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 108.

³⁸ См. об этом: Карташова И.В., Штырова А.Н. «Собрание повестей» или роман? О жанровом своеобразии «Героя нашего времени» Лермонтова // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 115-123.

³⁹ См. об этом: Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук. Томск, 2006.

⁴⁰ Подробнее об этом см.: Храброва А.В. Поиск жанра в повестях «Штосс» и «Хозяйка»: к проблеме творческого взаимодействия позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 366. С. 16.

⁴¹ Лихачев Д.С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. С. 99.

В раннем творчестве Достоевского наблюдается несоблюдение жанровых канонов и непоследовательность жанровых определений. Первый творческий опыт писателя – роман «Бедные люди» «занимает промежуточное положение между романом и повестью»⁴². Последующим своим произведениям Достоевский сам дает жанровые определения, порой не совпадающие с формой произведения. Например, «Двойник» – «Похождения господина Голядкина», затем – «петербургская поэма»; «Белые ночи» – сентиментальный роман⁴³. В.Н. Захаров отмечает, что «у Достоевского было несколько принципов жанрообразования. Один из них – тип повествования, который нередко обретал жанровое значение»⁴⁴. Основными же типами повествования для Достоевского были рассказ и повесть. Другими критериями жанрообразования служили сам тип описываемого (то есть, какой фрагмент действительности лежал в основе произведения) или «сущность» содержания, а также степень проникновения в этот фрагмент действительности: «У Достоевского была своя жанровая концепция события: в рассказе – “случай” (или “происшествие”), в повести – “приключение”, в романе – “связь приключений” (или со-бытие)»⁴⁵. Так, повествовательные стратегии Достоевского изначально были нацелены на создание иной, новой формы. Смешивая жанровые модели и приписывая одной форме значение и смысл другой, писатель не только заявлял о пересмотре принятых в искусстве границ и осуществлял самостоятельный поиск, но и, как указал М.М. Бахтин, «подключался к цепи жанровой традиции» менипповой сатиры.

Литературный процесс 1840-х годов ознаменован возникновением «натуральной школы», в связи с этим, и творческие интенции писателей явились реакцией (разного характера), ответом на этот процесс. Сочетание элементов романтической поэтики с реалистическим повествованием (петербургская

⁴² Фридендер Г.М. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов // История русского романа: В 2 т. М., 1962. Т.1. С. 416.

⁴³ Об этом см.: Там же. С. 416-431.

⁴⁴ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 42.

⁴⁵ Там же. С. 44.

«физиология»), явившееся открытием позднего лермонтовского творчества, легло в основу поиска собственного художественного метода у раннего Достоевского. Как и любой поиск, этот процесс и у позднего Лермонтова и у раннего Достоевского сопровождался возникновением так называемых жанровых сломов: петербургская поэма, сентиментальный роман, неизвестные мемуары, мордасовские летописи, сказка для детей. Еще только намечавшийся в творчестве Лермонтова переход от эстетики романтизма к реализму в зрелом творчестве Достоевского вылился в такой феномен как «реализм в высшем смысле». По наблюдению Е.Г. Новиковой, «уникальная феноменология “реализма в высшем смысле” Достоевского не могла быть сформирована, в частности, вне романтических традиций русской литературы»⁴⁶. Так, романтические стремления к абсолютам или «высшим смыслам» в совокупности с новыми тенденциями реализма рождали синтез творческого метода. Такое явление Б.Т. Удодов обозначил как движение «от романтизма через реализм к их синтезу»⁴⁷.

«Герой нашего времени» явился своеобразной точкой отталкивания для жанровых поисков Достоевского. Открытия, совершенные Лермонтовым в романе, обозначили начало пути развития особого типа русского романа в целом. В литературоведении нет однозначной и общепринятой точки зрения относительно жанрового определения этого произведения. Э.Г. Герштейн ставит под сомнение определение «Героя нашего времени» как романа: «роман ли это? Можно ли так назвать собрание повестей?»⁴⁸. Б.М. Эйхенбаум и А.В. Михайлов настаивают на таком определении как «сочинение» («со-чинение» в работе А.В. Михайлова: «со-чинение есть соположение частей, которые, как мы знаем, должны при этом тонко и музыкально соуравновешиваться»⁴⁹).

Но, несмотря на новизну опыта, на неоднозначность жанровых определений, все исследователи отмечают процесс консолидации, соединения при

⁴⁶ Новикова Е.Г. «Таинственный посетитель» В.А. Жуковского и Ф.М. Достоевского: к проблеме художественного метода // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 180.

⁴⁷ Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 608.

⁴⁸ Герштейн Э.Г. Герой нашего времени Лермонтова. М., 1979. С. 5.

⁴⁹ Михайлов А.В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 304.

создании «Героя нашего времени». Поэтому в определении характера произведения, его жанра, судьбы и того влияния, которое оно оказало на развитие русской прозы, особое значение приобретают именно его синтетичность и романное единство. Если «Герой нашего времени» явился своеобразным результатом консолидации, то последний прозаический опыт Лермонтова – повесть «Штосс» – выступил в качестве репрезентанта самого процесса создания жанра-«ансамбля» (использование «особого синтезирующего художественного метода»⁵⁰). По точному определению А.С. Янушкевича, «комплекс философско-психологических поисков и эстетических открытий вёл к сотворению романа как высшего синтеза. Роман Лермонтова “Герой нашего времени”, появившийся на самом рубеже 1830-х и 1840-х гг., воплотил этот синтез. Его концепция героя, сюжет путешествия и форма журнала, “циклизация малых форм и жанров” репрезентативно воссоздавали многолетние поиски и открытия русской романистики и шире – русской словесной культуры 1770-1830-х гг.»⁵¹ В творчестве Достоевского это разовьётся в особую тенденцию и создаст новый тип романа, яркой чертой которого, по определению М.М. Бахтина, является мениппейность (первым опытом станет ранняя повесть «Хозяйка»), в основе которой лежит тот же синтетизм формы.

Репрезентантами творческих поисков и жанровых сломов у позднего Лермонтова и раннего Достоевского выступают «Штосс» и «Хозяйка». Два этих произведения дают зримое воплощение процесса синтеза, стремления к консолидации и монтажу разных форм и повествовательных стратегий⁵².

«Штосс» Лермонтова явился не только продолжением поиска новых форм времени на основе опыта сцепления разных моделей, предпринятого в «Герое нашего времени», но и своеобразной «лабораторией» создания нового типа жанра. Вероятно, преодоление рамок жанровых построений и литературных направлений

⁵⁰ Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 650.

⁵¹ Янушкевич А.С. Репрезентативная природа русского романа // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15-17 октября 2001 г.). Ч. 1. Томск, 2002. С. 148.

⁵² См.: Храброва А.В. Поиск жанра в повестях «Штосс» и «Хозяйка»: к проблеме творческого взаимодействия позднего Лермонтова и раннего Достоевского // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 366. С. 16-20.

в творчестве позднего Лермонтова во многом предопределило характер творческих поисков Достоевского. Первым же опытом синтеза разных жанровых форм на пути к созданию нового типа русского романа стала «Хозяйка». Синтез в «Штоссе» не дал законченной формы жанра. То же можно сказать и о «Хозяйке» Достоевского.

Примечательно, что и за «Штоссом», и за «Хозяйкой» закрепилось такое жанровое определение как повесть. Повесть стала «формой времени» 1830-х годов. Как отмечал В.Г. Белинский: «причина в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении»⁵³. Поэтому в силу переходного характера эпохи и сам жанр повести трактуется как нечто промежуточное. Особый вклад в осмысление этой проблемы был внесен Ф.З. Кануновой, в ряде работ которой доказывается самостоятельное значение повести⁵⁴. Ф.З. Канунова отмечает, что «эстетическая природа повести как жанра, ее содержательность определяется, прежде всего, концепцией личности, характером ее детерминированности в произведении»⁵⁵. Поэтому, несмотря на то, что «фантастический реализм» Достоевского продолжил ряд «петербургских типов» русской литературы, традиционное понимание этих типов снимается здесь за счет изображения именно «сдвинувшегося», «повихнувшегося» сознания. В этом новом типе сознания воплотилось неустойчивое, болезненное и во многом фантастическое состояние самой действительности. В связи с этим обретение «Хозяйкой» формы повести видится органичным. Это подтверждается и наблюдениями А.А. Казакова: «Повесть у этого писателя имеет дело с художественно осмысленным человеческим типом. Именно уяснение природы определенного социально-исторического типа – в единственном числе – задача повести»⁵⁶. Познание социально-исторической основы типов определило возникновение ситуации сдвига, намеченной в повествовательной стратегии

⁵³ Белинский В.Г. Избранное. М., 2010. С. 162.

⁵⁴ Об этом см.: Канунова Ф.З. Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967.

⁵⁵ Там же. С. 3.

⁵⁶ Казаков А.А. Повесть в системе жанров Ф.М. Достоевского // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 204.

Лермонтова и воплотившейся в нарративе Достоевского, что повлияло и на жанровую специфику самих повестей. Обе повести предполагают целый ряд вариативных определений. При этом каждая жанровая модель в основе своей хронотопична⁵⁷. Поиск жанра у обоих художников сопровождается сменой хронотопов.

Несмотря на то, что начало 1840-х годов было ознаменовано поворотом к натурализму в искусстве, определить «Штосс» и «Хозяйку» всецело как произведения «натуральной школы» затруднительно. В данных произведениях отразились некоторые черты этого направления, а также наметилось иное функциональное использование отдельных приемов «натуральной школы». Э.Э. Найдич одним из первых указал на связь «Штосса» с передовыми идеями эпохи, подготовившими «развитие так называемой “натуральной школы”».⁵⁸ Лермонтову удалось предвосхитить некоторые задачи и приемы литературы 1840-х гг. И.С. Чистова выделяет в повести «Штосс» черты натуралистической поэтики и соотносит их с подобными проявлениями в других повестях 1840-х гг., включая в это сопоставление и «Хозяйку» Достоевского. Принципиальным здесь становится то, что отдельные элементы натуралистического повествования – это «проявления существенных внутренних связей, касающихся общей конструкции соотносимых произведений»⁵⁹.

Пространственные описания в «Штоссе» (ряд таких композиционных элементов, как например, сцена найма квартиры), с одной стороны, соотносятся с традициями «натуральной школы», с другой стороны, принципиальный отбор в изображении петербургских картин и особое субъективное видение их героем, его интуитивное вглядывание в Петербург во многом предвосхищают иное, по мнению В.Г. Белинского, противоположное фантастическое направление (позднее это разовьется в модель Петербурга Достоевского). Этот процесс обозначил изменения жанровых признаков и самой природы жанра «натуральной» повести.

⁵⁷ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.

⁵⁸ Лермонтов М.Ю. *Полное собрание сочинений*: в 4 т. М.; Л., 1948. С. 469.

⁵⁹ Чистова И.С. *Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуралистическая повесть» 1840-х гг.* // *Русская литература*. №1. 1978. С. 116.

И.С. Чистова замечает, что присутствие фантастического элемента в произведениях «натуральной школы» свидетельствует «не об отклонении этих писателей от принципов натуральной школы, но, напротив, об известной закономерности проявления в их “натуральных” повестях фантастических персонажей и фантастических ситуаций – все это в соответствии с художественной природой “натурального” повествования»⁶⁰. Кроме этого, статья Э.М. Жиликовой, посвященная роману В. Скотта и повести Лермонтова «Штосс» (Статья вторая), обнаруживает сходство в понимании природы и типа фантастического у В. Скотта и Лермонтова. Фантастическое прозревает в самой реальности и жизни, а действительность отличается «органичностью, целостностью во взаимопроникновении реального и фантастического»⁶¹. Это положение сближает картины мира позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

В связи с постановкой проблемы героя-художника Лермонтов по-своему решает и проблему границ искусства. В повести «Штосс» натурализм включается в романтизм, их своеобразное соединение сконцентрировано на такой детали как портрет. С одной стороны, в нем «дышала страшная жизнь» (IV, 326), с другой стороны, подчеркивается необъяснимое, фантастическое создание этого портрета: «в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству» (IV, 326); «В лице портрета дышало именно то *неизъяснимое*, возможное только гению или случаю» (IV, 326). Элементы дагерротипной поэтики очевидны в этом портрете.

В «Хозяйке» Достоевского сохраняется, как отмечает Г.М. Фридлендер, лишь «внешняя рамка» петербургской повести⁶². Натуралистические картины и физиологические зарисовки не являются ведущими чертами, отличающими Петербургский текст Достоевского. Поэтому использование приемов описания петербургских углов играет служебную роль, сами же описания определяются характером воспринимающего сознания (герой-мечтатель), и во многом

⁶⁰ Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуралистическая повесть» 1840-х гг. // Русская литература. №1. 1978. С. 118.

⁶¹ Жиликова Э.М. Роман В. Скотта «Приключения Найджела» и проза М.Ю. Лермонтова. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 4 (30). С. 78.

⁶² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1972–1990. С. 508.

психологичны: «он [Ордынов] читал в ярко раскрывавшейся перед ним картине, как в книге между строк» (1, 266), «Всё ему казалось ново и странно. Но он до того был чужд тому миру, который кипел и грохотал кругом него, что даже не подумал удивиться своему странному ощущению» (1, 266). Таким образом, обозначение Достоевским своего собственного пути, его полемика со школой физиологического очерка, сформировали особый тип произведения. Жанр не вписывался в рамки традиционной петербургской повести, следовательно, и центральный хронотоп – город Петербург – явился совершенно в ином свете. Эти процессы во многом были подготовлены поздним творчеством Лермонтова, в котором соединились «натуралистический» подход описания и сверхъестественные ирреальные мотивы.

Ирреальное и фантастическое в обоих произведениях во многом подготавливают возникновение особого эмоционального фона и своеобразного характера эмоциональности внутренней жизни главных героев. Эмоционально-фантастическая атмосфера в произведении Лермонтова «Штосс», репрезентантом которой становится баллада И.-В. Гёте «Лесной царь», характеризуется взаимодействием дневного и ночного хроносов, воли и фатума, срединностью, переходностью и открывает новые перспективы развития прозы, связанной с драмой, балладой. С точки зрения сгущенности хронотопа, драматизма трагедийных проекций и экзистенциальных ситуаций, повесть Лермонтова «Штосс» предвосхищает раннюю прозу Достоевского. Предопределяются и «патологические состояния сознания и психики»⁶³ героев Достоевского (Печорин, Лугин у Лермонтова). Поскольку психическая и идейная сферы лежат в основе художественного мира Достоевского, то проявления этого мира зачастую возникают в свободных формах. Отсюда дробность мира в произведениях Достоевского, его деформация, дисгармоничность, непоследовательность. Всё это, как отмечает Д.С. Лихачев, говорит о «свободе духовной жизни»⁶⁴ в произведениях писателя, что обуславливает собой и особую роль хронотопа.

⁶³ Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1987. С. 5.

⁶⁴ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // ВЛ. 1968. №8. С. 78.

Материальный мир, внешний хронотоп дается здесь всегда в сопряжении с пространством «духовной жизни» героя.

В произведении Лермонтова обозначена новая функция хронотопа как своеобразного вхождения в эмоциональность внутренней жизни Лугина – героя нового сознания, оказавшегося в фантастической ситуации выбора. Это повлияло и на изменение жанровой модели. «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»⁶⁵. «Хронотопичность» героя Достоевского – Ордынова обусловлена направленностью его поисков не только внутрь, как и у Лугина, но и вовне. Способность героя к рефлексии и осознанию у Достоевского снимает и традиционную «физиологичность» петербургского хронотопа, однако действительность Достоевского обусловлена самой собой, она самодостаточна и непредсказуема.

Повесть Лермонтова «Штосс» осложняется балладной моделью. Автор отмечает момент так называемого «прослушивания» музыки, поэтому сообщение Лугина вслед за этим о голосе приобретает почти такую же существенность, реальность самой галлюцинации. Прием «текста в тексте», хотя и не вербального, а аудиального обозначает некоторые акценты будущих событий, отвечает их атмосфере. Основные черты балладного жанра: трагизм, таинственность, отрывистое повествование, драматизм происходящего находят свое отражение и в «Штоссе». На протяжении всего произведения Лугин всецело осознает фантастическую основу событий, погружаясь в «сферу Штосса». Как отмечает Ю. Манн, «упоминание баллады Ф. Шуберта <...> как бы вторгается в кругозор современной повести, жанровым скрещением передано смятение чувств современного человека»⁶⁶. Таким образом, баллада, оказывающая влияние как своеобразный «захват дыхания»⁶⁷, на который указывала М. Цветаева, влияет на

⁶⁵ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

⁶⁶ Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1999. С. 593.

⁶⁷ Об этом см.: Цветаева М.И. *Два Лесных царя* // М. Цветаева. Сочинения : в 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 458-466.

эмоциональную атмосферу произведения, как на уровне героя, так и на структурном уровне.

Несмотря на то, что в повести Достоевского воспринимающим и продуцирующим сознанием является герой не столько художник (коим является Лугин), сколько ученый, в повести также сильна эмоциональная составляющая. Использование такой составляющей влечет за собой расширение жанровых границ, включение одной жанровой модели в другую. Основную роль в создании эмоционального фона играет введение в текст повести истории Катерины – своеобразной проекции «страшной повести». Отсюда не случайно соотнесение повести и ее героини со «Страшной мезьей» Н.В. Гоголя. Элементы народного сказания существенно расширяют временные и пространственные координаты произведения. Примечательно, что история рассказывается самой героиней, однако, это становится предметом размышлений, а затем и видений Ордынова.

Здесь можно отметить фабульную схожесть двух повестей. И Лугин, и Ордынов оказываются в ситуации восприятия своеобразных творческих форм. В случае с Лугиным это музыкальное представление баллады Гёте, в случае с Ордыновым это форма народного сказания (сильно фольклорное начало). Таким образом, общими здесь становятся влияние творческой стихии, мотивы «страшного» и «чудесного». Ордынов видит проявления своей «странности» во внешней картине: «Он вспомнил, что и всегда всем было как-то тяжело в его присутствии, что еще и в детстве все бежали его за его задумчивый, упорный характер» (1, 267); «Теперь он вспомнил и сообразил, что и всегда, во всякое время, все оставляли и обходили его» (1, 267), тогда как необычность Лугина подается посредством введения мотива галлюцинации, что уже предполагает внутреннюю нецельность героя.

Таким образом, введение в текст повестей эмоциональных стихий и психологических проекций во многом связано с появлением особых моделей хронотопов. В повести Лермонтова хронотоп неустойчивости, переходности, заявленный уже в самом заглавии произведения, обусловлен фантастически-эмоциональной атмосферой балладного нарратива. В «Хозяйке» эмоциональное

воздействие окружающего пространства на героя предполагает особый взгляд на главный хронотоп повести – Петербург. В отличие от стратегии «физиологического» изображения картины города, детального рассмотрения городского быта и низа, в творчестве Достоевского изображение Петербурга связано в большей степени с психологической и идеологической составляющими (более сложным в психологическом отношении характером наделяется и герой). Можно обозначить и хронотоп повести «Хозяйка» как болезненный, больной, лихорадочный. Мир конклава, маргинальности, в котором оказываются и Лугин, и Ордынцев, развивает драматические проекции повестей (в этом смысле эмоциональность балладного хронотопа в «Штоссе» является определяющей).

Еще одной объединяющей чертой двух жанров – повести и баллады – в «Штоссе» можно назвать особый тип психологизма, в основе которого – фантастический элемент. Сюжетные коллизии, героев и хронотопные модели в повести «Хозяйка» можно рассматривать также с двух позиций: реальной и фантастической. С одной стороны, сохраняется внешняя рамка «петербургской повести», с другой стороны, каждый из уровней произведения имеет фантастическую проекцию. Поэтому фантастическую повесть можно выделить как еще одну жанровую разновидность «Штосса» и «Хозяйки». Время создания повестей (несмотря на различие между 1830-ми и 1840-ми гг.) провоцировало актуализацию призрачности, миражности, фантастичности. Однако фантастичность повести Достоевского не совпадает с фантастичностью «Штосса». В «Штоссе» продемонстрирован тип неявной фантастики, наличие которой предполагает возможность двойной мотивировки (правдоподобие и иррациональность), галлюцинация Лугина может быть объяснена с точки зрения физиологии, болезни. Прием выражения фантастического в «Штоссе» и является галлюцинация героя, его сумасшествие.

В мире Достоевского фантастична уже сама действительность, обыденность. Но это не простое следование гоголевскому видению «обыденной» действительности, как ненормальной, неестественной, миражной, путь Достоевского в раскрытии тайн, прежде всего сокровенной человеческой –

осознание бытия человеческого духа как загадочного явления: «Человек есть тайна. Ее нужно разгадывать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28, 63). Как отмечал сам писатель, «болезни и болезненное настроение в корне самого нашего общества» (30₁, 79). «Хозяйку» можно определить как новую модель фантастической повести. Существование Ордынова вне связей и отношений компенсируется существованием его в видениях и грезах. Фантастика здесь уже не погружена в психологию и быт человека, а сама является их свойством. И в этом заключается один из путей жанрового поиска.

Кроме того, исследователи отмечают новеллистический характер двух произведений. Именно в новелле впервые осуществилось художественное многостороннее освоение личной, частной жизни людей, и собственно романная форма берет свое начало в новелле (жанр ренессансной новеллы). Версия В.Э. Вацура о новеллистической природе повести «Штосс» связана с определением им повести как «литературной шутки», мистификации, а жанр новеллы «сохраняет следы своего происхождения из устного анекдота»⁶⁸. Основой развития действия в «Штоссе» Т.Т. Уразаева называет «психологический эксперимент героя над идеей предопределения»⁶⁹, который наблюдается и в новеллах «Героя нашего времени». Т.Т. Уразаева выделяет еще такие черты нарратива Лермонтова, как: напряженность повествования, интенсивность сюжета, динамизм действия, сценичность (стоит отметить, что произведение создавалось для чтения в кружке), диалогичность сцен. Таким образом, подчеркнута важная связь жанра новеллы с драмой, что нашло свое отражение в рецептивной модели баллады Гёте. Драматизм, как основной жанровый признак новеллы, в «Штоссе» проявляется не только на содержательном уровне, но и на структурно-композиционном (выбор только полных событий и пропуск дневных).

⁶⁸ Вацура В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1976. С. 249.

⁶⁹ Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Проблемы метода и жанра. Томск, 1987. С. 7.

Жанр новеллы, предполагающий свободу писателя, возможность ставить экзистенциальные вопросы, органичен самой переходной эпохе. Несмотря на изображение обыденной жизни в обеих повестях (обычные герои – художник Лугин, ученый-художник Ордынов; дворники; картины сырого и грязного Петербурга) сюжеты в них ориентированы на парадоксальные повороты, тягу к необычности, что связано с делением пространства произведений на реальное и ирреальное. Такое противоречивое сочетание и является художественной особенностью жанра новеллы.

Открытые финалы обеих повестей, во многом обусловленные вопросительной ситуацией, должны предполагать разнонаправленность возможных будущих сюжетных проекций, однако, неожиданность этих финалов и говорит об их исчерпанности: «Мурин не мог быть между ними. Ровно за три недели он уехал с женой к себе, в свое место... Я от дворника узнал... этот татарчонок, помните?» (I, 320), «Он уже продавал вещи, чтоб поддерживать игру; он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться. Он решился» (IV, 332). По мнению И.П. Щеблыкина, повесть Лермонтова «Штосс» представляет собой завершенное произведение в идейном плане, и лишь внешняя форма создает впечатление незавершенности: «Детализация “конца” могла бы дискредитировать самую веру в идеал. Лермонтов этого не хотел, проявив здесь чутье настоящего художника»⁷⁰. Это наблюдение является своеобразным продолжением того, что уже было обозначено В.М. Марковичем по поводу зарождения больших повествовательных форм: «выход за пределы замкнутого повествования о чем-то, уже “подытоженном”, открывали в ту пору большие жанры бытописательной прозы»⁷¹. Такой выход «за пределы замкнутого повествования» можно наблюдать как в «Штоссе», так и в «Хозяйке», что определяется открытыми финалами и характером взаимодействия реального и ирреального пространств.

⁷⁰ Щеблыкин И.П. К трактовке аллегорий символично-философской повести Лермонтова «Штосс» // Русская литература. 2004. №3. С. 124.

⁷¹ Маркович В.М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе 19в. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 120-121.

Опыт составления целого из частей в «Герое нашего времени», определивший уникальную «полноту впечатления»⁷², во многом характеризовал направление дальнейшего поиска Лермонтова. В «Штоссе» приемы, присущие разным жанровым моделям, проникают друг в друга, сообщая тексту глубокую синтетичность. Через проблему жанрового своеобразия последнего произведения Лермонтова проявляется основная тенденция русской литературы той эпохи – попытка реализации идей нового искусства. Лермонтов уловил и передал, синтезируя разные жанровые модели, ту эмоциональную атмосферу, которая позже явится в раннем творчестве Достоевского, в особом соединении психологических антитез, двойничестве его героев, амбивалентности хронотопов, выработке нарративных стратегий мениппеи.

Комбинация жанровых моделей, игра и поиск сопровождались и изменениями самого героя. Жанровые поиски и эксперименты с героями в повестях «Штосс» и «Хозяйка» являются показательными для общего состояния развития прозы в переходную эпоху. Синтетичность формы этих повестей говорит о сложности изображаемого мира и неоднозначном образе человека в нем. Всё это ставит проблему «героя времени», которая является «определяющей для концепции русского романа»⁷³ как формы времени. В романе же и воплотится идея высшего синтеза. Таким образом, поздний Лермонтов и ранний Достоевский, изобразив соединение черт различных жанровых форм и продемонстрировав их внутренние связи, обозначили и «неисчерпаемость и репрезентативность особого типа русского романного сознания»⁷⁴.

⁷² Белинский В.Г. Избранное. М., 2010. С. 330.

⁷³ Янушкевич А.С. Репрезентативная природа русского романа // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15-17 октября 2001 г.). Ч. 1. Томск, 2002. С. 145.

⁷⁴ Там же. С. 149.

4 Хронотоп как смыслообразующее и объединяющее начало в творческих парадигмах позднего Лермонтова и раннего Достоевского

4.1 Петербургский текст в творческом сознании позднего Лермонтова и раннего Достоевского

I.

Выделение и осмысление феномена Петербургского текста стало важным этапом и большим достижением в истории русской культуры и литературы. Предпосылки к выделению Петербургского текста как отдельного самостоятельного определения встречались в работах Н.П. Анциферова¹, который высказал мысль о том, что посещение или пребывание писателя в Петербурге оказывает влияние на его творчество и находит своеобразное преломление. Стоящий у истоков изучения проблемы соотношения города с литературным памятником, Н.П. Анциферов является определяющей фигурой в понимании «души Петербурга». Появившиеся в 1970-1980-е годы работы Ю.М. Лотмана заложили основу концепции Петербургского текста, оформившейся позднее у В.Н. Топорова.

В начале 1970-х гг. В.Н. Топоровым было выдвинуто само понятие «петербургский текст русской литературы». Однако в научном обороте термин «Петербургский текст» появился в 1984 году, когда были изданы Труды по знаковым системам, где В.Н. Топоров и Ю.М. Лотман опубликовали свои статьи (Топоров В.Н. «Петербург и “Петербургский текст русской литературы”»; Лотман Ю.М. «Символика Петербурга и проблемы семиотики города»), посвященные проблеме своеобразия Петербурга как феномена русской культуры.

В связи с замыслом В.Н. Топорова создать обширный труд под названием «Петербургский космос и хаос», к сожалению, так и не завершенного, стала

¹ *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Л., 1990. 249 с. А также: *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города - Петербурга Достоевского - на основе анализа литературных традиций. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 581 с.

зарождаться и научно оформляться история и философия феномена Петербургского текста. Традиция Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова была продолжена Б.А. Успенским, С. Волковым и заключалась в анализе амбивалентности судьбы Петербурга.

Философско-метафизический подход исследователей позволяет выявить ряд положений в осмыслении феномена Петербургского текста, необходимых для выстраивания соотношения Петербургского текста позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

Так, Н.П. Анциферов первый распознал внутреннюю связь и единство текстов о Петербурге, а также продемонстрировал связь образа места в художественном произведении с внеположенной реальностью на примере текстов Достоевского как репрезентантов петербургской «души». «Душу» города исследователь пытается определить через понятие *genius loci*². Давая характеристику Петербургу, Н.П. Анциферов указывает на центральные черты, определившие пафос и главные идеи Петербургского текста: «Перед нами город великой борьбы. Могуча сила народа, создавшего его, но и непомерно грандиозны задачи, лежащие перед ним, – чувствуется борьба с надрывом. Великая катастрофа веет над ним как дух неумолимого рока. Петербург – город трагического империализма»³. Все это определяло возникновение странных, больных, сходящих с ума героев петербургских произведений, а также удивительные, но не случайные совпадения в описаниях своих состояний и восприятий у очевидцев, посещавших город. Это стало тем материалом, к которому обращались все поколения исследователей Петербургского текста, следы Петербурга на душах людей, вступивших во взаимодействие с душой города, они искали в художественной литературе: «Создается незыблемое впечатление, что душа города имеет свою судьбу, и наши писатели, каждый в свое время, отмечали определенный момент в истории развития души города»⁴.

² *Genius loci* (лат.) – божество или дух местности.

³ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л., 1990. С. 38.

⁴ Там же. С. 42.

Семиотический подход Ю.М. Лотмана также предполагал именно «чтение» Петербурга. Ю.М. Лотман «читал» Петербург как знаковую систему. От рассмотрения города как особой организованной пространственной сферы, включающей в себя идейные представления, семиотические модели и деятельность человека, исследователь перешел к пониманию Петербурга как текста. Изучение пространственного образа Петербурга дало возможность выявить определяющую особенность отношений города и человека, которая станет ключевой при исследовании художественных текстов о Петербурге и введении всего комплекса понятий, ему присущих (болезни, сумасшествия, героимечтатели, петербургские углы, двойники, призрачность и прозрачность города и т.д.). Особенность заключается в том, что образ Петербурга создается человеком (автором, героем), но в то же время и Петербург оказывает влияние на человека и даже способен его сформировывать.

Другим важным аспектом исследований Ю.М. Лотмана является введение (впервые) противопоставления Петербурга и Москвы, пространственно и символически обоснованного. Петербург отнесен к эксцентрическим пространствам, выступая как антитеза по отношению к концентрическим (Иерусалим, Москва, Рим). Характеристика, которая дается Петербургу как пространству, позволяет выделять многие черты текста о нем: «Эксцентрический город расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется оппозиция естественное/искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка – с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии»⁵.

⁵ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 10.

Отличием судьбы Петербурга является отсутствие истории города, что «вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной»⁶. Такое представление сообщало Петербургу призрачный и фантасмагорический характер, указание на это предвосхищало во многом положения В.Н. Топорова. Мифогенная ситуация (ее источник – семиотика города) и амбивалентность города способствовали тому, что «символическое бытие предшествовало материальному. Код предшествовал тексту»⁷. Амбивалентные и множественные черты города зашифровывались разными кодами, что впоследствии провоцировало семиотическую неоднородность текстов. Однако Ю.М. Лотман отмечает стремление таких текстов, хотя и противоречивое, образовать единый текст – Петербургский текст, который в свою очередь выступает механизмом порождения новых текстов.

Преодоление амбивалентности города обозначилось в работах В.Н. Топорова. Предметом его анализа стал непосредственно Петербургский текст: «Петербург познавал самого себя не столько из описания реалий жизни, быта, своей все более и более углубляющейся истории, сколько из русской художественной литературы»⁸. Так начиналось осмысление историософии и метафизики Петербурга, смысл которого заключался в единении противоречащих значений и элементов: «парадиза» и эсхатологии, космического порядка и хаоса, гармонии и дисгармонии. В.Н. Топоров видит связь литературы с городом в освоении литературой «петербургской “целины”», продолжавшееся две трети XVIII и начало XX века. При этом в основном литература осваивала эмпирическое петербургское бытие; Батюшков стал первым, «кто за наличным бытием Петербурга узрел нечто общее и светлое, не только объединяющее разноплановые реалии в целое, но и подведшее к порогу открытия новых

⁶ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 14.

⁷ Лотман Ю.М. Семиотика города и городской культуры. СПб.; Тарту: Гос. ун-т, 1984. С. 3.

⁸ Топоров В.Н. Петербургский текст. М., 2009. С. 25.

смыслов, которыми чреват Петербург»⁹. Первым открывателем же этих смыслов стал Пушкин, который подготовил пространство для изучения души Петербурга. При верном подходе Петербург должен открыться читателю не просто как реальность, но как сверхреальность (преодолевающая простой вещный мир).

Петербургский текст в концепции В.Н. Топорова – не просто механизм, осваивающий петербургские смыслы (зеркало города) и порождающий другие тексты, но «устройство, с помощью которого и совершается переход *a realibus ad realiora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности»¹⁰. Восприятие города от XVIII и до XX века было «отрицательным», Петербург был «гиблым» местом, от него отрекались, проклинали, однако отмечали в то же время, что не жить в нем нельзя. Вместе с тем очевидной становится и сила воздействия города на сознание тех, кто в нем жил и приезжал, отсюда и вся вереница страдающих, больных физически и психологически героев русской литературы. Кроме силы воздействия В.Н. Топоров выделяет индивидуальность воздействия, в Петербурге для каждого находилось что-то «свое». В этом принципиальное отличие Петербурга от Москвы.

Петербургский текст Достоевского выделяется у В.Н. Топорова в отдельный самостоятельный этап истории развития феномена, поскольку именно Достоевский явился «гениальным оформителем» традиции петербургского текста, его «сознательным строителем», «сведшим воедино в своем варианте Петербургского текста свое и чужое»¹¹. Несмотря на обширные исследования предшественников В.Н. Топорова, никем из них не был отмечен вклад Лермонтова в оформление Петербургского текста, в то время как он во многом предвосхитил Петербургский текст Достоевского, который стал репрезентантом всех смыслов этого феномена. Впервые это было отмечено В.Н. Топоровым. Художественную разработку Лермонтовым петербургской темы исследователь определяет также и как важное открытие нового «провиденциального»

⁹ Топоров В.Н. Петербургский текст. М., 2009. С. 25.

¹⁰ Там же. С. 644.

¹¹ Там же. С. 661.

пространства города, что явилось существенным этапом в осмыслении и развитии Петербургского текста.

II.

Исходя из вышесказанного, необходимо отметить, что Петербургский текст выступает одним из важнейших репрезентантов сближения художественных миров Лермонтова и Достоевского.

Петербург как один из центральных образов и понятий эпохи, может быть рассмотрен не только со стороны его «физиологии» (город как таковой), с точки зрения определения его как города-места, где живут люди, скорее его можно обозначить как всеобъемлющую философскую область, ментальное явление, но явление в основе своей хронотопичное. Пространство и время здесь служат для моделирования возможной встречи человека с этим феноменом. Исследователи, писатели и очевидцы не раз обращали свое внимание на весь этот комплекс петербургских смыслов.

Стоит отметить, что проблемы осмысления петербургского хронотопа возникают в творчестве писателей не петербуржцев¹². На это указал В.Н. Топоров¹³, обращаясь к вопросу об антитетичности Москвы и Петербурга в русской литературе. В.Н. Топоров определяет пространство Москвы как природное, органичное, возникшее без вмешательства, заземленное; пространство Петербурга как неорганичное, искусственное, сугубо «культурное», фантомное. Тот факт, что писатели впервые «встретились» с этим петербургским феноменом русской жизни уже в сознательном возрасте, имеет определяющее значение для всего творческого процесса. Достоевский и Лермонтов не «вышли» из этого пространства, а «вошли» в него, что способствовало формированию собственной концепции, ощущения города. Наряду с этим через Петербургский текст говорит сам Петербург, поскольку город находится в постижении самого себя. Отсюда рождаются экзегетические и диегетические смыслы такого текста. Этим

¹² Достоевский родился в Москве, в московской Марининской больнице для бедных; лишь 1837 году отец после смерти матери отвез братьев в Петербург для продолжения образования. Лермонтов родился в Москве. В 1832 переехал в Петербург и поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

¹³ См. об этом: *Топоров В.Н.* Петербургский текст. М., 2009.

определяются нарративные особенности Петербургского текста. Петербургский нарратив связан не только с положением города в тексте, но и с многочисленными стратегиями повествования, повторяющимися из текста в текст: монтаж частей, циклизация, сокращение временных промежутков повествования, выпадение целых временных отрезков, загроможденность фактами, возникновение событий неожиданно/«вдруг». В.Н. Топоров указал на наличие особой сакральной структуры Петербургского текста, позволяющей пресуществлять частное в цельное и единое как на нарративном уровне, так и на смысловом, который выводит к сверхэмпирике.

Общим для всех творческих и рефлектирующих сознаний, столкнувшихся с феноменом «города, скованного на воздухе»¹⁴, является ощущение отсутствия самой действительности и, как отмечает В.Н. Топоров, чувство собственной «несовместимости с Петербургом»¹⁵. Яркое выражение подобного восприятия можно наблюдать в «Княгине Лиговской» Лермонтова: «Многие жители Петербурга, прошедшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагодарной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению» (IV, 133). В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» Достоевский отмечает возникающее чувство страха даже у мечтателей: «Я страшный охотник до тайн. Я фантазер, я мистик, и, признаюсь вам, Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какою-то тайною. Еще с детства, почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то все боялся его» (19, 68).

О глубоком понимании Достоевским самого петербургского духа, осознании амбивалентности имперского города свидетельствует ряд положений, обозначенных в «Петербургской летописи» 1847 г., где дана характеристика

¹⁴ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 15.

¹⁵ Топоров В.Н. Петербургский текст. М., 2009. С. 648.

города Петербурга в противовес «исторической» Москве, которая, по мнению писателя, уже утратила и свою национальность: «Не таков Петербург. Здесь что ни шаг, то видится, слышится и чувствуется современный момент и идея настоящего момента. Пожалуй: в некотором отношении здесь все хаос, все смесь; многое может быть пищею карикатуры; но зато все жизнь и движение. Петербург и глава и сердце России» (18, 26). Достоевский настаивает на современности этого города, на его еще только становлении, созидании: «И до сих пор Петербург в пыли и в мусоре <...> будущее его еще в идее» (18, 26). Вся кажущаяся «смесь» и разнохарактерность его архитектуры только подчеркивает его внутреннюю цельность, общность всех эпох: «Не исчезновение национальности видим мы в современном стремлении, а торжество национальности» (18, 26).

Восприятие этих двух городов Лермонтовым являет принципиально иную картину. В письме к С.А. Раевскому Лермонтов манифестирует положение Москвы среди других городов: «О, Москва, Москва, столица наших предков, златоглавая царица России великой, малой, белой, черной, красной, всех цветов, Москва...» (IV, 396). Примечательно, что в «Панораме Москвы» (1834), которая считается школьным сочинением Лермонтова, Москва противопоставляется «обыкновенным городам»: «Москва не есть обыкновенный большой город, каких тысяча; Москва не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке...нет! у нее есть своя душа, своя жизнь» (IV, 335). Антитезой Москве выступает «безмолвная громада камней холодных», в которой угадывается образ Петербурга, враждебного человеку. «Главой и сердцем России» в восприятии Лермонтова является Москва. Однако представление о Петербурге, как о городе «больном, странном», «в котором так скоро гибнет молодость, так скоро вянут надежды, так скоро портится здоровье и так скоро перерабатывается весь человек» (18, 34), явленное в «Петербургской летописи» Достоевского, отмечается и у Лермонтова. В письме к бабушке Е.А. Арсеньевой (от 20 апреля 1841 г.) Лермонтов заявляет о пагубном влиянии города: «я от здешнего воздуха потолстел в два дни [имеется в виду от московского воздуха]; решительно Петербург мне вреден...» (IV, 425). Так, при сходстве восприятия

Петербурга Лермонтов и Достоевский дают ему разные статусы. «Глава и сердце России» для Лермонтова – Москва, наделенная душой. «Главой и сердцем России» для Достоевского является Петербург, способный отразить настоящий момент истории, несмотря на его враждебность и губительное влияние на человека.

Динамика и хаос Петербурга выражают жизнь, которая, однако, как это ни парадоксально уничтожает человека. В качестве иллюстрации этого положения может выступить отзыв Ап. Григорьева о Петербурге: «То был действительно какой-то особенный город, город чиновничества, с одной стороны, город умственного и нравственного мещанства, город карьер и успехов по службе. Зато с другой стороны, это был город исключительно головного развития русской натуры <...> все, малейшие даже явления, действовали на чуткие натуры болезненно-раздражительно, отчасти даже фантастически».

Проблема выявления особенностей петербургского текста в творческом сознании позднего Лермонтова и раннего Достоевского требует концептуализации материала.

В основе образа амбивалентного Петербурга и текста о нем лежит представление о мифологическом обосновании. В связи с этим дух самого города, его атмосфера являются определяющими в осмыслении проблемы.

В «Княгине Лиговской», «Штоссе» Лермонтова и ранних повестях Достоевского атмосфера города представлена с разных сторон: особое значение приобретают зарисовки в духе «натуральной школы», однако, в творчестве обоих писателей такие изображения осложняются введением психологического приема, обусловливаемого характером воспринимающего сознания.

Кроме того, представление о Петербурге как о «городе, скованном на воздухе»¹⁶ неизбежно предполагает следующие характеристики: миражность, туманность, погруженность в энтропию.

Основной хронотопной моделью повести Лермонтова «Штосс» является хронотоп переходности, неустойчивости. Особенно важным в осмыслении модели

¹⁶ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 15.

петербургского хронотопа в «Штоссе» становится устремленность его с одной стороны к неясности, болезненности, туманности: «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет» (IV, 322) с другой стороны, к открытости, доступности, зримости: «Так он добрался почти до конца переулка, и ни одна надпись ничем не поразила его воображения, как вдруг он кинул случайно глаза на противоположную сторону улицы и увидал над одними воротами жестяную доску вовсе без надписи. Он подбежал к этим воротам [у дома Штосса] – и сколько ни рассматривал, не заметил ничего похожего даже на следы стертой временем надписи; доска была совершенно новая» (IV, 323). Туман способствует иррациональному восприятию действительности, но и позволяет высветить невидимое, недоступное (найти дом Штосса в случае с Лугиным).

Традиция «туманности» в повести Достоевского «Хозяйка» воплощена не через городское пространство, а посредством самого Ордынова. Отуманенным здесь предстает герой: Ордынов «как больной, который радостно встал в первый раз с болезненного одра своего и упал, изнеможенный светом <...> отуманенный, закруженный движением» (1, 265). Таким образом, миражность и фантастичность города превращается в переживание самого героя, становится его характеристикой. В «Слабом сердце» финальное описание Петербурга представляет его в виде города-грёзы, который не растворяется в тумане, но испаряется в ночном небе: «Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами – отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу» (2, 48). Это подчеркивает иррациональность Петербурга и иллюстрирует многочисленные легенды и эсхатологические мифы о возникновении этого города.

Важную роль в формировании атмосферы Петербурга играет и мотив распространения слухов и возникновения многочисленных кружков, ставших атрибутом города, на что обращает особое внимание Достоевский в «Петербургской летописи». Известно, что сама повесть Лермонтова, содержащая в основе петербургский анекдот, после прочтения на публике приобрела статус «литературной шутки», мистификации: «фабульным центром Лермонтов делает петербургский анекдот, получивший популярность зимой 1839 г., когда “бедная девица Штосс” выиграла в лотерею 40 000 рублей; об этом говорил весь город»¹⁷.

Следующим аспектом проблемы можно назвать взаимодействие и взаимовлияние героев Лермонтова и Достоевского с петербургским миром. Природа петербургского пространства более связана с человеком социальным, однако характер имперского города определяется типом воспринимающего сознания, репрезентантом такого сознания становится тип героя-мечтателя. Проблема мечтательства в творчестве Лермонтова заявлена уже в «Княгине Лиговской», однако героя последнего произведения Лермонтова – Лугина можно назвать предшественником первого героя-мечтателя Достоевского – Ордынова. Сущностные планы этих героев соотносятся и в характере экзистенциальных ситуаций, в которых они оказываются. Оба героя помещаются в пространство петербургской жизни, и перед ними ставится проблема поиска собственного «пространства души». В повести «Слабое сердце» Достоевский вновь поднимает проблему мечтательства, во многом обусловленную особым влиянием имперского города на сознание человека. По мысли Э.М. Жиляковой¹⁸ данная проблема связана с осмыслением Достоевским сентименталистской традиции. На раннем этапе одним из центральных вопросов его творчества и философии являлось постижение личности (Достоевский обращается именно к самосознанию «бедного, маленького человека»).

Лермонтовский герой, будучи помещен в петербургское пространство, не только воспринимает его, но и воспроизводит, он «выходит в город» из светского

¹⁷ Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1976. С. 239.

¹⁸ Жилякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. 272 с.

салона, побуждаемый поиском своего «угла» или «пространства души». Петербург Лермонтова дается глазами Печорина из «Княгини Лиговской» и Лугина из «Штосса». Достоевский, продолжая традицию Лермонтова в разработке образа героя-мечтателя, называет его в «Петербургской летописи» «кошмаром петербургским»: «А знаете ли, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами, перипетиями, завязками и развязками, – и мы говорим это вовсе не в шутку» (18, 32). В творчестве Достоевского Петербург и мечтатель уже неразрывно связаны. Петербург Достоевского, оказывая сильное влияние на героя, определяет и порождает его.

Герой Лермонтова предстает как эстетический экфразис произведения, Лугин воспроизводит петербургский мир, «переживает» его, пропуская через собственное болезненное сознание: «засунув руки в карманы, повесив голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе <...> Следы душевной усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство» (IV, 323).

И Лермонтов, и Достоевский отмечают особое воздействие петербургского городского пространства на восприимчивые души. При этом сближающим моментом оказывается погружение героев в болезненное, лихорадочное состояние при столкновении с действительностью. Важно, что в ситуации встречи героя-мечтателя с городской реальностью в нем начинает созидаться нечто новое, происходит своеобразное «прозрение» героя: «Лугин пошел сам смотреть надписи; что-то ему говорило, что он с первого взгляда узнает дом, хотя никогда его не видал. Так он добрался почти до конца переулочка, и ни одна надпись ничем не поразила его воображения, как вдруг он кинул случайно глаза на противоположную сторону улицы и увидел над одними воротами жестяную доску вовсе без надписи» (IV, 323), «Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое» (19, 69). Герой «Белых ночей» прозревает, отгадав причину своей

болезненной тревоги: «Я уже сказал, что меня целые три дня мучило беспокойство, покамест я догадался о причине его. И на улице мне было худо (того нет, этого нет, куда делся такой-то?) – да и дома я был сам не свой» (2, 103).

Несмотря на это, герой Лермонтова способен «переживать» реальность, герой Достоевского, проведя всю жизнь в замкнутом пространстве, и по внешним причинам вынужденный «выйти в город», открывается этому пространству: «Бледные щеки его стали покрываться легким румянцем, глаза заблестели как будто новой надеждой, и он с жадностью, широко стал вдыхать в себя холодный, свежий воздух» (1, 264-266). Отрешенность героя от реальной жизни сильнее обостряет его восприятие города и толпы. Герой Достоевского вбирает в себя весь «шумный и гремющий город», «обыденную дребедень», и вследствие этого оказывается под влиянием Петербурга, город лишает героя творческой энергии: «И мало-помалу беспечность Ордынова стала невольно упадать; действительность уже подавляла его, вселяла в него какой-то невольный страх уважения. Он стал уставать от наплыва новых впечатлений» (1, 266).

Образ мечтателя помогает «открыть» Петербург, показать его «физиономию», в то же время сама реальность, «физиономия» побуждает такого героя к грезам, лихорадочному состоянию духа – в этом и кроется глубокая амбивалентность имперского города. Но стоит обозначить и двунаправленность противопоставления (город/мечтатель): город не принимает мечтателя и мечтатель отгораживает себя от города.

Необходимо выделить такую особенность пространства Петербурга и текста о нем как вопросительная эмоциональность.

Герои Лермонтова заняты решением вопросов всю жизнь. Главный вопрос в судьбе Лугина «что-с?» подвергает проверке каждую сюжетную ситуацию и самого героя. Этот экзистенциальный вопрос – прямой вызов, поскольку это ситуация безответности для Лугина, которая создана судьбой. Сама атмосфера времени задана заглавием последнего произведения Лермонтова. Герои позднего Лермонтова и раннего Достоевского, находясь в состоянии поиска, существуют в замкнутых пространствах домов, улиц. В связи с этим любое разрешение поиска

вызовет возникновение главного вопроса «что-с?») и иного хронотопа. Элементы тумана, миража, фантастики петербургской картины, хронотоп произведений Лермонтова заданы самим автором. Хронотоп произведений Достоевского не определен им самим, действительность Достоевского случайна и непредсказуема и существует «сама по себе».

Принципиальное же значение в определении направления пути обоих художников приобретает миромоделирующая функция петербургского хронотопа. В художественном осмыслении феномена Петербурга его хронотопические особенности порождают состояние миражности, энтропии, что в свою очередь отвечает болезненному состоянию героев и предсказывает парадоксальные повороты сюжетов. Петербургский текст позднего творчества Лермонтова представляет собой эмоционально-насыщенную модель петербургского феномена, во многом определяемую сознанием героя-художника, поставленного в ситуацию самоопределения. Эта модель открывает новое видение творческих движений Достоевского.

4.2 «Летописное» время как художественный прием

Поэтика хронотопа в творческих системах двух писателей играет особую роль в выражении состояния переходности, неустойчивости мира и человека на рубеже эпох. Художественное время становится категорией, способной передать это неопределенное эпохальное состояние, поскольку изменения в восприятии человеком времени в мире литературы обусловили возникновение и новых подходов к действительности, к осознанию изменяющихся мира, быта, нравов людей.

Ряд особенностей летописного времени, способов его употребления позволяют выражать, художественно воплощать как ситуацию переходности эпохи, так и творческие поиски позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

Таким образом, летописное время рассматривается в данном случае как художественный способ изображения мира, как категория, являющаяся значимым репрезентантом сближения художественных миров двух писателей.

Одной из главных особенностей летописного времени выступает стремление зафиксировать настоящее, мимолетное для того, чтобы, как отмечает Д.С. Лихачев, «закрепить его и выявить в нем вечное»¹⁹. Такое стремление было связано с верой в то, что жизнью управляют более глубокие, потусторонние силы, и в связи с этим время становилось подчиненным вечности: «Чем сильнее подчеркивается временность событий, тем более выявляется их вечный и вневременной смысл»²⁰. «Тоска по текущему» провоцировалась также необходимостью обозначить момент в настоящем «текущем» времени. Вследствие чего формы записок, дневников и т.п. более всего соответствовали выражению «тоски по текущему». Это было обусловлено ситуацией безвременья, когда хаос и неопределенность положения требовали каких-нибудь ориентиров, за которые можно было бы «закрепиться». Этими же процессами и необходимостью в ориентирах будет продиктовано возникновение в текстах такой временной конструкции как «та/эта минута» (см. параграф «“Минута” как психологическая модель времени»). Стремление к фиксации, концентрации мгновения в ранней прозе Достоевского и в поздней прозе Лермонтова становится определяющим и обуславливает возникновение нарративных приемов и структур.

Использование такого типа временной организации порождает незавершенность текстов. С точки зрения летописного времени это связано с тем, что «конец как бы постоянно уничтожается наступающим на него настоящим»²¹. В этом смысле примечательно тяготение раннего Достоевского к циклизации, собиранию целого из отдельных частей, введению авторских подзаголовков, обозначающих так называемый источник происхождения произведения («Из записок неизвестного», «Из воспоминаний мечтателя» и т.д.); также Достоевским

¹⁹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. С. 110.

²⁰ Лихачев Д.С. Художественное время в древнерусской литературе // Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 260.

²¹ Там же. С. 256.

задумывалось создание цикла повестей «Рассказы бывалого человека». Установки на художественное осмысление и воплощение именно не целого, а отрывков из этого целого, говорят о стремлении автора сосредоточиться на определенном значимом фрагменте (на текущем моменте) и позволяют ему в какой-то степени снять собственное авторство, переадресовать его (отсюда образы воображаемых «летописцев»). Склонность к отрывочному, фрагментарному способу повествования характерна и для поздних опытов Лермонтова и проявляется в миниатюризации произведений. В одних случаях это выражается в наборе миниатюр, включенных в целое: «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени», в других – в форме произведений, представляющих собой одну миниатюру: «Панорама Москвы», «Я хочу рассказать вам», «Кавказец», «Штосс».

Творческая манера Лермонтова зачастую предполагала наличие некоего источника информации, и в этом смысле автор-повествователь занимает позицию издателя, как в романе «Герой нашего времени», или даже летописца. Такой тип повествования с опорой на источник ярко представлен в отрывке «Я хочу рассказать вам». Данный текст потенциально должен был оформиться в большое произведение и явить читателю так называемую невыдуманную историю: «Я хочу рассказать вам историю женщины, которую вы все видали и которую никто из вас не знал. Вы ее встречали ежедневно на бале, в театре, на гулянье, у нее в кабинете» (IV, 171). Здесь указано на прямое соприкосновение истории не просто с реальной жизнью, но с жизнью самих читателей. В «Герое нашего времени» летописный характер тоже присутствует, но меняет свой статус, повествование представляет собой не историческую летопись, а «летопись души»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (IV, 225). В раннем творчестве Достоевского присутствие духа летописи выявляется с большей очевидностью, хотя бы судя по наименованиям некоторых ранних текстов или подзаголовков к ним: «Петербургская летопись», «Дядюшкин сон» (Из мордасовских летописей), «Честный вор» (Из записок неизвестного), «Елка и свадьба» (Из записок неизвестного). Однако Достоевский выступает последователем Лермонтова в

стремлении изобразить «летопись души». В раннем творчестве писатель делает попытку представить портрет героя времени – петербургского жителя («Петербургская летопись»), разрабатывает вслед за Лермонтовым образ героя-мечтателя, выступившего репрезентантом состояний и настроений эпохи рубежа веков.

Следующая особенность летописного времени состоит в том, что оно способно заключать внутри себя сразу несколько времен или временных потоков. Поэтому в таком повествовании *a priori* отсутствует единое время, и, следовательно, и единый, цельный нарратив (что также обуславливает принципиальную незавершенность текстов). Соединение разных стилей и жанров (например, погодной записи и некролога) в пределах одного летописного произведения порождало «суетность» истории и отсутствие полного понимания значения событий. Помимо этого, в летописи становилась возможной комбинация событий с точки зрения их положения во времени, осуществляемая летописцем. Некоторые из событий могли быть даны в виде фактов без описаний – в случае чего происходило ускорение времени, другие же события могли освещаться более подробно в замедленном течении времени: «Всё, что прочел теперь благосклонный читатель, было написано мною месяцев пять тому назад, единственно из умиления <...> Прошло пять месяцев – и вдруг в Мордасове случилось удивительное происшествие: рано утром в город въехал князь К. и остановился в доме Марьи Александровны <...> Эту-то страницу я и решился наконец, после некоторых колебаний, обработать литературным образом и представить на суд многоуважаемой публики» (2, 299). Другими словами, летописи было свойственно как динамичное время, так и статичное. Стилиевая и жанровая эклектичность текстов позднего Лермонтова и раннего Достоевского обусловлены отсутствием единого времени. Временная парадигма зачастую неоднородна и изломана, и в противовес этому возникают моменты, когда начинает действовать статичное время. Герой в таком случае «как бы

“выключается” из сиюминутности существования»²²: «Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни, что я такие минуты, как эту, как теперь, считаю так редко, что не могу не повторять этих минут в мечтаньях. Я промечтаю об вас целую ночь, целую неделю, весь год» (2, 108-109).

Деформированная, дробная, дисгармоничная форма мира ранних текстов Достоевского определяется хаотическими временными отношениями, которые представляют динамичный вариант времени. По наблюдению Д.С. Лихачева: «воображаемый летописец Достоевского следует “по пятам” событий, почти их догоняет, спешит их фиксировать, еще как бы не успевая осмыслить их достаточно, не зная, как и чем они кончатся, изумляясь их внезапности, их резким поворотам, их «скандальности», постоянно отмечая их незавершенность»²³. В связи с этим осуществление анализа такого мира затруднено.

Репрезентантом такой же дисгармоничной формы мира в творчестве Лермонтова выступает последняя повесть «Штосс». Практически все события, совершающиеся в повести, являются так называемым «подвижным материалом», который порождает неожиданные сцепления, переходы, события, совершающиеся «вдруг». Автор здесь лишь фиксирует эти события, отказываясь от пояснений, что является закономерным при отрывочном, иногда хаотичном нагромождении событий и времен: «Надо прибавить, что он выбрал для своей спальни комнату, где висел портрет» (IV, 326), «Не стану рассматривать, до какой степени он был прав...» (IV, 327). Следствием фрагментированного представления материала становятся переходы от размеренного повествования к сжатым событиям, сокращению временных промежутков или же вовсе выпадению целых временных отрезков: «На другой день поутру никому о случившемся не говорил [Лугин], просидел целый день дома и с лихорадочным нетерпением дожидался вечера» (IV, 330); «На другой день Печорин был на службе, провел ночь в дежурной комнате и сменился в 12 часов утра» (IV, 153); «Часто по целым часам, забыв себя

²² Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 1996. №1. С. 317.

²³ Лихачев Д.С. Художественное время в древнерусской литературе // Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 306.

и всю обыденную жизнь свою, забыв всё на свете, просиживал он на одном месте, одинокий, унылый, безнадежно качал головой» (1, 319). Это кризисное время, сопровождающее трагические ситуации историй героев. А. Галкин определяет такое время как «лихорадочное»: «это время не истинное, сиюминутное, время отпадения от идеала, лишенное выбора»²⁴. Поскольку зафиксированные мгновения настоящего у Лермонтова и Достоевского психологически наполнены, их концентрация не только ускоряет время, но и вводит мотив напряженности и беспокойства. Так называемый «летописный» характер времени порождает на нарративном уровне возникновение монтажа, который становится здесь универсальным приемом, что в свою очередь обуславливает процесс созидания новых «содержательных форм», поиск которых как для Лермонтова, так и для Достоевского становился принципиальным в переходную эпоху.

«Загроможденность» отдельными фактами выступает еще одной характерной чертой летописного повествования, поскольку «летописец описывает движение фактов в их массе»²⁵. Размещение ряда фактов и времен без зазоров практически исключает наличие причинно-следственных связей. Отсутствие таких связей, а также оригинальное движение и наложение фактов являются отличительными признаками, своеобразными нарративными стратегиями текстов позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Следствием эффекта «загроможденности» становится то, что на первый план выходит психологическая составляющая: «Непостижимая лень овладела всеми чувствами его; хотел рисовать – кисти выпадали из рук; пробовал читать – взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано; его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах. Когда смерклось, он не велел подавать свеч и сел у окна, которое выходило на двор; на дворе было темно; у бедных соседей тускло светились окна; – он долго сидел; вдруг на дворе заиграла шарманка: она играл<a> какой-то старинный немецкий вальс; Лугин слушал, слушал – ему стало

²⁴ Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. 1996. №1. С. 318.

²⁵ Лихачев Д.С. Художественное время в древнерусской литературе // Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 259.

ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело» (IV, 328); «Потом началась для него какая-то странная жизнь. Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий <...> Порой мелькали мгновения невыносимого, уничтожающего счастья <...> Порой он опять впадал в усыпление, и тогда всё, что случилось с ним в последние дни, снова повторялось и смутным, мятежным роем проходило в уме его» (1, 278).

В случае потери связей между событиями в произведении рождается иной тип их соединения, во многом отвечающий монтажным принципам. Прерывистость повествования же в свою очередь и нарушение переходов от одного события к другому сообщают этим событиям психологическое наполнение, оказывающее особое влияние на эмоциональное состояние героя и проекцию его жизни в целом. Стремление к фиксации «текущего» или настоящего момента лишено естественных переходов между каждым отдельными зафиксированными моментами, вследствие чего любое новое событие воспринимается и возникает как случайное, то есть не имеющее веских оснований для своего появления (неподготовленное). Однако такой нарративный прием обеспечивает проявление «диалектики души» героя, поскольку непредвиденный Случай (как Рок или Судьба) потрясает героя и пробуждает многие внутренние процессы.

Зачастую концентрация времен, наложение событий в содержательном плане и монтаж нарративных стратегий в плане повествовательном провоцируют возникновение события «вдруг»: «И, проговорив это, Вася, который <...> оказывал самое полное одушевление, вдруг присмирел, замолчал и пустился чуть не бегом по улице. Казалось, какая-то тяжкая идея вдруг оледенила его пылавшую голову; казалось, всё сердце его сжалось» (2, 30); «В таком положении сидел он четверть часа, и вдруг ему послышался шорох, подобный легким шагам, шуму платья, или движению листа бумаги... Хотя он не верил привидениям... но

вздрагнул, быстро поднял голову – и увидел перед собою в сумраке что-то белое и, казалось, воздушное...» (IV, 113-114). Сама непредсказуемость, заложенная в слове «вдруг» обуславливает динамику времени, его неожиданные изломы, возникновение которых влечет за собой нарастание ожидания конца событий.

Так, летописный характер времени в произведении как своеобразный художественный прием определял возникновение ряда особенностей поздних текстов Лермонтова и ранних текстов Достоевского, выразивших атмосферу эпохальных изменений, сомнений, неустойчивости и творческих поисков. Летописное сосредоточение на фиксации мимолетного порождало незавершенность текстов. Такие признаки летописного времени как отсутствие единого времени, «загроможденность» фактами и событиями снимали необходимость обоснования причинно-следственных связей, а также полного понимания значения событий, что отражало переходность мира в 1830-1840-х гг. и состояние тотального критицизма умов.

4.3 «Минута» как психологическая модель времени

Художественное время в произведении способно не только отражать состояние эпохи и ее характеристик, – будучи одной из ключевых мирозидательных категорий, время играет важную роль в определении степени эмоционального напряжения и психологического наполнения событий.

При анализе соотношения творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского с точки зрения пространства центральным феноменом, безусловно, выступает Петербургский текст (что было освещено выше), с точки зрения же временных отношений в качестве ключевого феномена можно выделить «минуту». В текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского данная временная модель доминирует над остальными. Так, в формальном отношении по данным «Алфавитно-частотного словаря»²⁶ Лермонтова слово «минута» встречается в творчестве писателя 333 раза и входит в тысячу самых частых слов, занимая 122 место. При этом не менее важным является и то, что

²⁶ Лермонтовская энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. 784 с.

употребление слова «минута» наиболее частотно в прозе Лермонтова и составляет 174 случая (ср. в стихах – 54, в драмах – 94). В «Статистическом словаре языка Достоевского»²⁷ слово «минута» входит в таблицу сорока самых частых существительных в основных жанрах Достоевского и занимает десятое место по частоте употребления в художественных произведениях (2364 случая). Для сравнения: в критике и публицистике Достоевского слово «минута» входит в число сорока самых употребляемых, но занимает здесь 35 место (312 случаев употребления); в письмах же писателя данное слово оказалось на сороковом месте, хотя в количественном отношении встречается чаще, чем в критике и публицистике – 350 случаев. Всего же в творчестве Достоевского составители словаря насчитывают 3026 употреблений слова «минута».

Так, очевидно, что слово «минута» для художественного сознания Достоевского играло определяющую роль, это видно не только из количественного сравнения с письмами и критикой, но и в том, что среди других возможных временных доминант «минута» оказывается на первом месте²⁸. Безусловно, количественные измерения данного слова в творчестве Достоевского трудно сопоставить с лермонтовскими, но следует и учитывать объемы как самих текстов произведений, так и в целом всего написанного Лермонтовым и Достоевским.

В.Б. Шкловский выделял слово «вдруг» в творчестве Достоевского как организующее временное начало: «Достоевский любил слово “вдруг”. Слово о разорванности жизни. О ее неровных ступеньках»²⁹. Однако ранние тексты писателя характеризуются тем, что события, совершающиеся «вдруг», коррелируются с событиями, происходящими в «ту самую/эту минуту». Нередко можно наблюдать и соседство двух названных феноменов в одном предложении. В связи с этим не оставляет сомнения значимость «минуты» как модели времени в

²⁷ Шайкевич А.Я. Статистический словарь языка Достоевского / А.Я. Шайкевич, В.М. Андрущенко, Н.А. Ребечкая; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М.: Языки славян. культуры (Кошелев), 2003. (Studia philologica). С. 519.

²⁸ Исходя из данных словаря в числе самых употребительных существительных, обозначающих время, еще встречается только одно слово – «час» и занимает семнадцатое место (1663 употребления).

²⁹ Шкловский В. «Вдруг» Достоевского // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М.: Худ. литература, 1983. С. 570.

мире раннего Достоевского, что подкрепляется и количественным доминированием случаев употребления данного слова (даже по сравнению со словом «вдруг»).

Значение феномена «минута» может быть рассмотрено на формальном уровне – минута как отрезок времени, и на содержательном – минута как психологическая модель времени.

Как отрезок времени «минута» в творчестве позднего Лермонтова и раннего Достоевского играет определяющую роль, поскольку берет на себя функции центрирующего элемента. Д.С. Лихачев определил Достоевского как «писателя, “одержимого тоской по текущему”»,³⁰ обратившись к цитате из романа «Подросток»: «Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться» (13, 455). «Минута» же, фиксирующая момент настоящего, выступает в качестве яркого репрезентанта обозначенной «тоски по текущему» (см. Приложение Б). Простые, обыкновенные отношения и события в текстах рассматриваемых писателей даны таким образом, что становятся загадкой, смещающей все закономерные соотношения, а также рождают несоответствия, взрывающие и причинно-следственную основу событий, и повествовательную структуру произведений. События, совершающиеся «вдруг», свидетельствуют о неустойчивости связей, поскольку эффект неожиданности препятствует их укреплению. Отсутствие какой-либо детерминистской схемы, выстраивающей причинно-следственные отношения, вызывает разрушение временного ряда и возникновение так называемого монтажа событий и разнообразных рекомбинаций частей. При этом вершинные события психологически наполняются, и каждое следующее событие возникает как неподготовленное, случайное. Неустойчивость связей на повествовательном уровне провоцировала возникновение эмоциональных сломов на содержательном уровне. Отсюда и характерный для текстов позднего Лермонтова и раннего Достоевского драматизм происходящего.

³⁰ Лихачев Д.С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб., 1997. С. 99.

Драматизация же мира требовала и возникновения новых форм текста (так же как и «тоска по текущему»). Если в нарративном плане при монтаже «центрированными становятся отдельные части»³¹, то во временном отношении центрированным оказывается отдельный элемент времени, в данном случае – «минута». Так, в ситуации тотального критицизма умов и состояния мира, то есть в эпоху «бездвременья», «минута» выступает необходимым ориентиром, поскольку «внимание не может устремиться к последующему, не задержавшись и не сосредоточившись на том, на что наведен фокус»³².

В попытках преодолеть разорванность жизни в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского возникают процессы, указывающие на открытие сознания героев и их способность к саморефлексии. Однако, как и в случае с Печориным, поступки которого по верному замечанию К.Г. Исупова «эксклюзивны и неожиданны для него самого»³³, ранние герои Достоевского обречены на немотивированность своих действий, что зачастую является реакцией на так называемые «случайности» (или события, совершающиеся «вдруг»). Всё это обуславливает повышенную экспрессию событийного ряда, что влечет за собой психологизацию временных структур. И как следствие «минута» наделяется высокой эмоциональной напряженностью.

В текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского можно выделить классификацию основных значений слова «минута» (зависящих от положения в предложении и контекста), демонстрирующую психологическое наполнение времени. «Минута» как психологическая модель времени обозначает, во-первых, точный момент настоящего (или ретроспективно отнесенного в прошлое), момент открытий, активизирующий процессы самосознания и рефлексий героев: «Одного только я не знал до этой минуты, что оно такое: годится оно или не годится, славно или позорно, похвально или не похвально? Теперь же, в мучениях и насильной тоске, узнал, что оно *смешно* и *стыдно!*» (2, 282). Поскольку зафиксированные мгновения настоящего у Лермонтова и Достоевского

³¹ Сливацкая О.В. «Идеальная встреча»: Лермонтов и Лев Толстой // Мир Лермонтова. СПб., 2015. С. 54.

³² Там же. С. 54.

³³ Исупов К.Г. О метафизике Лермонтова // Мир Лермонтова. СПб., 2015. С. 47.

психологически наполнены, их концентрация не только ускоряет время, но и вводит мотив напряженности и беспокойства.

Во-вторых, «минута», выхваченная из потока времени, являет собой своеобразную фиксацию бытийности и судьбоносности настоящего (см. Приложение Б). В этом случае данный феномен акцентирует момент, в который героем принимается решение или же совершается роковое стечение обстоятельств: «В эту минуту Лугин не мог объяснить того, что с ним сделалось, но с этой минуты он решился играть, пока не выиграет; эта цель сделалась целью его жизни: он был этому очень рад» (IV, 355). Стоит отметить, что время в таких случаях становится психологически обусловленным, и потому выбор, совершаемый героем в этот момент, является хронотопическим.

В-третьих, «минута» может выступать своеобразным маркером кульминационного события: «Я взял со стола, как теперь помню, червонного туза и бросил кверху: дыхание у всех остановилось; все глаза, выражая страх и какое-то неопределенное любопытство, бегали от пистолета к роковому тузу, который, трепеща на воздухе, опускался медленно; в ту минуту, как он коснулся стола, Вулич спустил курок... осечка!» (IV, 332). Для выражения кульминации рассматриваемая временная модель берет на себя функцию передачи неожиданности события (и в данном случае коррелирует по степени случайности с «вдруг»).

В-четвертых, в атмосфере случайности и неустойчивости мира 1830-1840-х гг. «минута», фиксируя момент, способствует выражению неопределенности и переходности психологических состояний героя, сопровождая их изменения. Стоит отметить, что в мире раннего Достоевского невыясненные ситуации порождают немотивированные переходы от одних событий к другим, и «минута» как во временном, так и в нарративном отношении служит маркером таких переходов: «Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь – даже странно сказать – стоит он

теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфия Ивановича» (1, 131). Вследствие чего введение «минуты» зачастую предвосхищает возникновение событий, вносящих большие перемены в жизнь героя и усиливающих беспокойство.

Герои позднего Лермонтова и раннего Достоевского, переживая переходные неопределенные моменты их судьбы, оказываются в ситуации необходимости принятия решения. Важным здесь становится то, что и Лермонтов, и Достоевский раскрывают «минуту» именно как «решительный» момент времени (см. Приложение Б), в который совершается либо судьбоносное событие (что чаще встречается у Достоевского), либо герой помещается в экзистенциальную ситуацию выбора³⁴: «...он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. *Надо было на что-нибудь решиться*» (IV, 356; курсив мой. – А.Х.), «Чувствовал он, что *решиться на что-нибудь* в настоящую минуту было для него *сущей необходимостью*; даже чувствовал, что много бы дал тому, кто сказал бы ему, на что именно нужно решиться» (1, 170; курсив мой. – А.Х.).

Таким образом, герои, ощущая острую потребность в разрешении ситуации и еще не ведая самого решения, уже, однако, точно определяют момент во времени, когда выход должен быть найден. То есть, «минута» является той мерой времени, которая наиболее подходит для «решительных» или, как это определяет Достоевский, – «торжественных» моментов: «Минута была торжественная. Господин Голядкин чувствовал, что эффект был вернейший» (1, 136).

В качестве же завершающего значения данной модели времени можно назвать психологический параллелизм (см. Приложение Б). «Минута» в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского позволяет вводить события параллельно друг другу, что в одних случаях усиливает роковой характер ситуаций (сообщая им двойной план), а в других позволяет находить проявления явного психологизма. С точки зрения нарратива это выступает в качестве своеобразного приема, стратегии повествования.

³⁴ Очевидность сходства цитируемых отрывков из «Штосса» Лермонтова и «Хозяйки» Достоевского не подвергается сомнению.

Отдельно стоит выделить такое явление как «та/эта минута» или «та самая минута». Данная конструкция занимает лидирующую позицию в произведениях позднего Лермонтова и раннего Достоевского по частоте использования. Так, например, в творчестве Достоевского конструкции «в ту минуту» и «в эту минуту» по данным «Статистического словаря языка Достоевского» составляют 223 и 370 случаев употребления соответственно. При этом на художественные тексты приходится по 202 («в ту минуту») и 338 («в эту минуту») использований. Следует отметить, что при сравнении с другими конструкциями, также включающими слово «минута» и представленными в словаре, «та/эта минута» в количественном плане превосходит остальные значительно: например, «с минуту» – 91 употребление в художественных текстах, «в настоящую минуту» – 39.

Примечательно, что «та/эта минута» не только фиксирует и адресует к определенному моменту во времени, но и конкретизирует сопровождаемое событие, придает значимость каждому слову, мысли героя, зачастую позволяет концентрировать два события одновременно: «В эту минуту мимо нас прошел молодой человек. Он вдруг остановился, пристально посмотрел на нас и потом опять сделал несколько шагов. Сердце во мне задрожало...» (2, 139). Выделение именно «той» или «этой минуты» также позволяет вводить описание эмоционального состояния героя: «Ему хотелось что-то много сказать, но что такое – он сам не знал того; ему захотелось умереть в эту минуту» (1, 275). Отсутствие ориентиров на рубеже веков провоцировало возникновение необусловленных или случайных реакций и рефлексий, в силу чего сосредоточение на ментальной и эмоциональной стороне было чрезвычайно важным.

Феномен «минуты» как у позднего Лермонтова, так и у раннего Достоевского выступает в качестве необходимого фокусирующего временного отрезка или события. «Минута» способствует концентрации внимания и фиксации психологического состояния героев, что в ситуации неопределенности мира и «безвременья» становится принципиальным.

5 Проблема героя в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского

5.1 Значение и роль феномена чужого «я» у позднего Лермонтова и раннего Достоевского

Поздний период творчества Лермонтова и раннее творчество Достоевского обозначены процессами психологизации событий и поиска героя времени, что провоцировало введение новой «аксиологической шкалы»¹ (по В.Э. Вацуру). Возникновение чужого сознания рядом с «я» в поздних текстах Лермонтова позволяет акцентировать степень объективации этого чужого сознания, что обеспечивает выход за рамки монологической системы и устанавливает отношения на уровне диалога. В то же время это сопровождается появлением процессов самосознания и способности к рефлексии и саморефлексии. Начало прозаических опытов Лермонтова было ознаменовано попытками внедрения в текст произведения иного, чужого сознания, что во многом определило направление творческих поисков Достоевского.

В статье о Лермонтове В.Э. Вацуро, давая определение феномену чужого «я», опирается на открытия М.М. Бахтина в отношении Достоевского: «Чужое “я” — это аксиологическая шкала, иерархически паритетная с некогда доминировавшей, — явление, совершенно аналогичное тому, которое М.М. Бахтин рассматривал на материале романов Достоевского и определял как “полифонизм”, “полифоническое мышление”, а слово, выражающее полифоническое сознание, анализировал как диалогическое слово»². Так, в своей статье В.Э. Вацуро выстраивает новую систему ценностных отношений, наиболее отвечающих лермонтовским опытам, однако соотносимую с исследованиями М.М. Бахтина. В силу того, что Лермонтов стоял лишь у истоков психологического анализа, так называемая «аксиологическая шкала» в его творчестве не имеет столь четких определений, как полифонизм Достоевского. Однако и раннее творчество

¹ Вацуро В.Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Вацуро В.Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 315.

² Там же. С. 315.

Достоевского характеризуется поисками (зачастую болезненными и неудачными) своего героя и его психологии, вследствие чего подходы Достоевского к сменам аксиологических планов в повествовании, а также к открытию самосознания героя более соответствуют лермонтовской парадигме, чем его собственному зрелому полифонизму.

Достоевский, будучи по определению Г.М. Фридлендера «художником “критической” эпохи»³, стремился отобразить перелом, случившийся в общественной жизни и человеческом сознании. В то время как Лермонтов тосковал по «грядущему», предчувствуя перелом и изображая его через призму интеллигента, а затем и героя-мечтателя, стремления Достоевского обернулись «тоской по текущему» и полностью открывшимися возможностями изображения настоящего момента перехода от одной эпохи к другой. Если лермонтовский герой, еще владея самим собой, совершает самоанализ, хотя и осознает уже собственную выброшенность из жизни, то герою Достоевского предстояло пройти длинный путь (и зачастую путь страданий) к обретению самого себя: «Он видел, что его принимали за сумасшедшего или за оригинальнейшего чудака, что, впрочем, было совсем справедливо. Он вспомнил, что и всегда всем было как-то тяжело в его присутствии, что еще и в детстве все бежали его за его задумчивый, упорный характер <...>. Теперь он вспомнил и сообразил, что и всегда, во всякое время, все оставляли и обходили его» (1, 267). Как отмечает Г.М. Фридлендер, Достоевский видел в поиске героя собственный долг: «чем более фантастичен и бесчеловечен окружающий человека мир, тем горячее, по убеждению Достоевского, в нем тоска человека по идеалу и тем более велик долг художника “найти в человеке человека”»⁴.

В результате наступления эпохи фантастических идей иллюзии стали одной из составляющих самой жизни, и в художественном плане это проявилось повторяющимся мотивом галлюцинаций, что в свою очередь сопровождалось возникновением эффекта расщепленного сознания, вытеснением главного

³ Фридлендер Г.М. В борьбе идей (Достоевский в современном мире) // Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. М.: Художественная литература, 1979. С. 8.

⁴ Там же. С. 14.

действующего лица из центра системы и разрушение самой этой системы: «и опять ужас напал на него: сказка воплощалась перед ним в лица и формы. Он видел, как всё, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, всё, что он выжил жизнью, всё, что вычитал в книгах, всё, об чем уже и забыл давно, всё одушевлялось, всё складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него...» (1, 279); «В комнате потемнело; на душе его пусто и грустно; целое царство мечтаний рушилось вокруг него, рушилось без следа, без шума и треска, пронеслось, как сновидение, а он и сам не помнит, что ему грезилось» (2, 114). Однако, несмотря на то, что указанные признаки характерны были для переходного времени и непосредственно для наступившего момента кризиса, начало этому процессу было положено заранее. В этом плане такой метод психологического анализа как «диалектика души» сыграл ведущую роль на подступах к возникновению новой аксиологической системы и двойничества. В лермонтовском варианте «диалектики души» с ретроспективным обращением к анализу человеческой психологии (в дневниковой форме) и с «подчинением анализу чувства»⁵, в отличие от «диалектики души» Л. Толстого, отсутствуют полнота и целостность такого анализа⁶, а также открыты входные врата для раздвоения сознания и потери центра.

Художественный мир Лермонтова отмечается присутствием сильного субъективного начала на протяжении всего периода творческого процесса. В.Э. Вацуро указывает на перелом, испытанный Лермонтовым в середине 1830-х годов, и определивший появление в его творчестве «чужого сознания», то есть «альтернативной точки зрения, а стало быть, и второй аксиологической шкалы, соотнесенной с ранее установившейся»⁷. Так, рядом с центральным героем начинает появляться другой герой (герой-протагонист) со своей системой ценностей (Красинский в «Княгине Лиговской»). Абсурдного результата

⁵ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т.3. С. 427.

⁶ См.: Осмоловский О.Н. «Диалектика души» как метод психологического анализа // Проблемы психологизма в художественной литературе. Томск, 1980. С. 121-130.

⁷ Вацуро В.Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Вацуро В.Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 316.

подобного взаимодействия двух аксиологических моделей достигнет введение героя, стремящегося занять уже не просто место рядом с главным героем, а место самого главного героя в «Двойнике» Достоевского⁸. Таким образом, парадигмальная смена положения главного героя в произведении и его вытеснение из центра повествования становится своеобразным нарративным проявлением новых ценностных отношений.

В этом смысле характер соотношения категории чужого «я» в поздних текстах Лермонтова и ранних текстах Достоевского позволит акцентировать проблему психологического анализа, установить связь и выявить родство двух ценностных систем (в мире Лермонтова и Достоевского).

Во-первых, поиск альтернативной аксиологической шкалы заключался не только во введении взаимоотношения «я-другой», но и в создании самосознающего героя. Способность к саморефлексии обеспечивает возможность возникновения диалога голосов, сознаний, точек зрения. Такую особенность В.Э. Вацуро отметил при анализе лирики Лермонтова: «лирический субъект постоянно меняет аксиологические планы своего поэтического рассуждения. Происходит как бы внутренняя диалогизация монологического целого»⁹. Именно эта особенность сознания сближает поздних героев Лермонтова с ранними героями Достоевского. Раннее творчество Достоевского во многом предвосхищает его романские полифонические опыты. Как и позднее творчество Лермонтова «не дает образца сложившегося полифонизма»¹⁰, а только предсказывает его возникновение, так же и художественный мир раннего Достоевского только разрабатывает тип рефлексии, готовясь к большим диалогическим формам.

Рефлексия героев Лермонтова и Достоевского отличается своей результативной направленностью, но одинаково основывается на чувстве страдания или порождает его. Герои Лермонтова мучаются от причиненного ими

⁸В «Двойнике» Достоевским была достигнута предельная объективация чужого «я» Голядкина и его внутреннего голоса, переходящего в голос двойника.

⁹ Вацуро В.Э. Чужое «я» в лермонтовском творчестве // Вацуро В.Э. О Лермонтове. М.: Новое издательство, 2008. С. 317.

¹⁰ Там же. С. 316.

другим людям зла, от неспособности любить, и потому замыкаются в своем одиночестве: «Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия: я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться» (IV, 290), «ему хотелось плакать, хотелось смеяться... он бросился на постель и заплакал: ему представилось всё его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки, – и он с ужасом заметил и признался, что он недостойн был любви безотчетной и истинной, – и ему стало так больно! так тяжело!» (IV, 328). Герои Достоевского страдают от того, что их стремление преодолеть одиночество терпит неудачи, они одиноки, но тоскуют по другому «я»: «Сердце его невольно забилося тоскою любви и сочувствия. Он внимательнее вглядывался в людей, мимо него проходивших; но люди были чужие, озабоченные и задумчивые...» (1, 266), «С самого утра меня стала мучить какая-то удивительная тоска. Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступаются» (2, 102). В связи с этим проблема суда над собственным «я» становится центральной для творческих систем как Лермонтова, так и Достоевского.

Герой Лермонтова Лугин в акцентуации собственного «я» и суда над ним получает право суда над другим (чужим «я»): «я сужу других по себе и в этом отношении, уверен, не ошибаюсь». «Я» лермонтовского героя здесь выстраивает собственную аксиологию, и чужое «я» становится объектом аксиологической системы, созданной лермонтовским героем. В центре же этой системы находится его «я», неприукрашенное и страдающее.

Герой Достоевского находится в состоянии постоянного суда над самим собой, и только другое, чужое «я» (а не он сам) способно к прощению или оправданию героя. Таким образом, здесь чужое «я» может выступать в качестве субъекта. Другой в художественном мире Достоевского, по мнению А.А. Казакова, «имеет право утверждать позитивную значимость Я, прощать,

ценностно оправдывать Я (это невозможно изнутри Я)»¹¹: «– Не знаю, что это со мною! – проговорил он наконец, – я, кажется, надорвался <...> – Полно, Вася, полно! решишь! Я не хочу быть убийцей твоим: я не могу больше молчать <...>. Последуй мне, Вася, – сказал он, – вспомни, что я говорил, и я спасу тебя завтра; завтра я решу твою участь! Что я говорю, участь! Ты так напугал меня, Вася, что я сам толкую твоими словами» (2, 42), «– Он говорит, – шептала она сдерживаемым, таинственным голосом, – что когда умрет, то придет за моей грешной душой... Я его, я ему душой продалась... Он мучил меня, он мне в книгах читал... На, смотри, смотри его книгу! вот его книга. Он говорит, что я сделала смертный грех... Смотри, смотри... <...> – Полно, полно! – говорил он, – тебя испугали; я с тобою; отдохни со мною, родная, любовь моя, свет мой!» (1, 293).

Во-вторых, чужое «я» становится необходимым условием для акцентуации проблемы «недостаточности я» (впервые обозначенной Фейербахом). В концепции Т.Т. Уразаевой несовпадение Печорина с самим собой выражается во введении в романе мотивов: я-для-себя и я-для-другого¹². Такое явное осознание своих ролей, а также двухплановость изображения Печорина на нарративном уровне (изнутри – план экзегесиса; и извне – в диегетическом плане) указывают на диалогический характер и позволяют дифференцировать чужое «я». Внутренняя раздвоенность Печорина обрекает его на страдания от невозможности стать другим («от невозможности измениться таким образом, чтобы стать самотождественным и цельным»¹³). Это происходит по причине неравенства Печорина самому себе; С.В. Савинков определяет печоринский тип как тип «неготового» героя и противопоставляет его «маленьким людям» из мира Гоголя и Достоевского. Так, «недостаточность» возникает в силу отсутствия внутренней цельности Печорина: «“герой нашего времени”, наделенный всеми задатками героя, оказался не в своем, героическом, а в “нашем” времени, и это

¹¹ Казаков А.А. Ф.М. Достоевский и Л. Фейербах: об одном из возможных источников диалогизма Достоевского // Вестник Томского государственного университета. № 361. Томск, 2012. С. 14.

¹² См.: Уразаева Т.Т. «Герой нашего времени». «Путешествующие и записывающие люди». Печорин и его дневник // Уразаева Т.Т. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 88-112.

¹³ Савинков С.В. На пути к роману Достоевского: типология героя // Поэтика русской литературы. М., 2009. С. 218.

обстоятельство стало главной причиной его внутренней раздвоенности»¹⁴. В мире Лермонтова возникает тенденция к появлению внутренних голосов героев, в определенном смысле они являются голосами чужих «я» (внутренний диалог Печорина и слуховые галлюцинации Лугина).

Эта тенденция к расщеплению «я» в лермонтовских текстах в мире Достоевского доведена до абсурда, до перехода голоса из внутреннего плана в план внешний. Однако через преодоление центризма Достоевский осуществлял переход к обретению «человека в человеке». Следует отметить, что ранний период творчества Достоевского не мог завершиться таким обретением, и потому поиск «человека в человеке» на начальном этапе оборачивался своеобразным перевоплощением человека в другого человека, и сам процесс был повернут не вовнутрь, а зачастую вовне.

Н.В. Гоголем был создан так называемый тип вечного героя, то есть неизменного и абсолютно себе тождественного, задавленного бюрократической машиной. Акакия Акакиевича А.А. Фаустов определяет как «готового в своей “малости”» героя: он «точно и не жил вовсе – не соприкасался ни со временем, ни с окружающим пространством»¹⁵. Акакий Акакиевич уже родился *готовым* титулярным советником. Ранние герои Достоевского справедливо могут соотноситься и соотносились с такими «готовыми» героями Н.В. Гоголя, однако ранний период творчества Достоевского не совсем «гоголевский». По своей направленности и модусу он – «лермонтовский». У ранних героев Достоевского в отличие от гоголевских «маленьких людей» обнаруживается та же «недостаточность я», что и у героев Лермонтова. И возникновение этой «недостаточности я» необходимо для осознания собственного «я». В этом смысле и вопросы Ордынова, и слова-оговорки Голядкина, и макароническая речь господина Прохарчина являются свидетельством рефлексии и необходимости во внутреннем диалоге. Это то, что А.А. Фаустов определяет как «усомнение героя в

¹⁴ Савинков С.В. На пути к роману Достоевского: типология героя // Поэтика русской литературы. М., 2009. С. 212.

¹⁵ Фаустов А.А. Из истории «маленьких людей»: Башмачкин и Поприщин // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей / Ред. Н.В. Хомук. Томск, 2008. Вып. 2. С. 104.

тождественности самому себе»¹⁶. Но такой тип диалогизма у раннего Достоевского, как и в «Штоссе» Лермонтова, приобретает черты болезненного раздвоения внутренних голосов или галлюцинации: «...вам это можно сказать, вы надо мною не будете смеяться. Вот уже несколько дней, как я слышу голос. Кто-то мне твердит на ухо с утра до вечера» (IV, 321-322).

С «недостаточностью я» герои раннего Достоевского справляются легче, чем лермонтовский Печорин. Во внешнем мире героев Достоевского неизбежно присутствует другое «готовое» я или чужое «я», в соотношении с которым они и осознают себя, воспринимая самих себя как объекты. Но, несмотря на это, они также обречены на страдание, только в их случае переживания возникают из-за «невозможности стать другим существом»¹⁷. Ранние герои стремятся не к внутреннему изменению себя, а к превращению в чужое «я» или к тому, чтобы занять его место. «Двойник» в этом плане явился абсурдным результатом данного процесса: «Голядкин со своими матримониальными устремлениями продвинулся дальше и дошел до сомнения в собственном своем существовании»¹⁸.

Кроме того, общим основанием для ряда ранних произведений Достоевского и поздней повести Лермонтова «Штосс» становится образование чужого «я» у героев, склонных к болезненному мироощущению, у мечтателей; у них внутренние процессы осложняются «фантастическим» направлением, и потому внутренние мотивы, единичность и множественность возникающих изнутри образов приобретают неожиданные формы или провоцируют странные поступки извне. Судьба такого героя зачастую сводится к сумасшествию или апатии. Герои Достоевского выпадают из реальной жизни и погружаются в галлюцинации или мечты, то есть в сферы, дающие им возможность перевоплощаться так, как им хочется (в случае с Мечтателем) или же прорабатывать задуманное (в этом смысле Ордынова можно соотнести и с Раскольниковым). Лугин Лермонтова галлюцинирует, поскольку не знает, что с

¹⁶ Фаустов А.А. Из истории «маленьких людей»: Башмачкин и Поприщин // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей / Ред. Н.В. Хомук. Томск, 2008. Вып. 2. 113.

¹⁷ Савинков С.В. На пути к роману Достоевского: типология героя // Поэтика русской литературы. М., 2009. С. 218.

¹⁸ Там же. С. 216.

ним происходит, то есть опять же не может обозначить себя самого как цельного человека. Можно предположить, что чужое «я» здесь приобретает фантастические черты в образе старика-призрака, с которым Лугин и вступает в необходимый для него диалог.

В-третьих, развитие рефлексии героя у Лермонтова и Достоевского приводит к объективации внутреннего «я». На этой стадии чужое «я» способно быть вполне конкретным внутри сознания самого героя (например, осознание Голядкиным того, что у него есть двойник, происходит не сразу, но со временем Голядкин-младший приобретает конкретный образ в сознании Голядкина-старшего). В отношениях с чужим «я» лермонтовский герой обнаруживает собственное сильное субъективное начало, одновременно с этим рождается способность воспринимать себя как объект, что свидетельствует о возникновении иной аксиологической шкалы; объективируя самого себя, герой способен оценивать себя как чужое «я»: «если человек применяет к себе однозначные формулы (я-негодяй), это значит, что он посмотрел на себя извне, со стороны»¹⁹. Емким примером этому может послужить цитата из «Героя нашего времени»: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» (IV, 292).

Герою Достоевского свойственно позиционировать себя как объект в отношении к чужому «я». Объективация самого себя у такого героя возникает из-за его стремления к признанию и самоутверждению, он способен проверять себя и свои поступки с точки зрения чужого «я»²⁰: «Человек я маленький, сами вы знаете; но, к счастью моему, не жалею о том, что я маленький человек. Даже напротив, Крестьян Иванович; и, чтоб всё сказать, я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький. Не интригант – и этим тоже горжусь. Действую не втихомолку, а открыто, без хитростей» (1, 117).

¹⁹ Гинзбург Л.Я. «Человеческий документ» и построение характера // Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. С. 406.

²⁰ См. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского: «Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это «с самим собою» неизбежно принимает форму «мы с тобою, друг Голядкин», то есть принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: “прилично ли будет?”, “кстати ли будет?”».

Таким образом, чужое «я» в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского выступает в качестве важного элемента психологического анализа. Внедрение чужого сознания позволяет выстраивать иные отношения «внутреннего-внешнего», осуществлять переход (хотя и болезненный, основанный на иллюзиях и галлюцинациях) к новой ценностной системе, чего требовала и сама эпоха. Поиск «человека в человеке» по-разному интерпретируется у позднего Лермонтова и раннего Достоевского, но позволяет выявлять типологическое родство героев.

5.2 От демонизма Лермонтова к демонизму Достоевского

I.

О демоне как о литературном и мифическом персонаже написано достаточно много. Этой проблеме, возникшей в связи с изучением творчества Лермонтова, посвящены многочисленные работы: И. Андроникова, М.П. Гребневой, А.И. Журавлевой, Е. Логиновской, В.А. Малкина, Ю.В. Манна, М.Л. Нольмана, И.Б. Роднянской, А.Е. Сискевич, Б.Т. Удодова, Л.А. Ходанен и мн. др.

Вопрос о демонизме Лермонтова и его предшественников является достаточно разработанным, чего нельзя сказать о проблеме изучения демонизма у раннего Достоевского. Исключением являются работы, посвященные романному творчеству писателя (в частности романам «Бесы» и «Братья Карамазовы»). Упоминания имени самого Лермонтова, его героев и произведений в связи с проблемой демонического сознания в творчестве Достоевского в целом нередко являются маркерами для так называемого «классического» демонического комплекса (одиначества, бунтарства, презрения, гордости и т.п.), вызывающего полемику Достоевского. Ниже представлен ряд обозначенных случаев обращения писателя к Лермонтову и его наследию:

- как уже отмечалось в первой главе, Достоевский связывает Лермонтова с демоническим комплексом Байрона, находя сходство даже во внешности:

«Лермонтов. Байрон хром, будь его нога пряма – он был бы спокойнее. Лермонтов гнусен» (24, 82), «Лермонтов, дурное лицо, в зеркало. Байрон – жалкая хромоножка. Обеспеченность чести и личности» (24, 102); «Правда, он надменно усмехается и над Россией, и ничего нет приятнее ему, как объявить банкротство России во всех отношениях пред великими умами Европы, но что касается его самого, – нет-с, он уже над этими великими умами Европы возвысился; все они лишь материал для его каламбуров. Он берет чужую идею, приплетает к ней ее антитезу, и каламбур готов. Есть преступление, нет преступления; правды нет, праведников нет; атеизм, дарвинизм, московские колокола... Но увы, он уже не верит в московские колокола; Рим, лавры... но он даже не верит в лавры... Тут казенный припадок байроновской тоски, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина, – и пошла, и пошла, засвистала машина...» (10, 367);

- Достоевский создает специальное определение демонического типа Печорина и называет его самого, его литературных предшественников и последователей «дурными людьми»: «ведь мы все хорошие люди, ну, разумеется, кроме дурных. Но вот что замечу к слову: у нас, может быть, дурных-то людей и совсем нет, а есть разве только дрянные. До дурных мы не доросли <...>. Вспомните: мало ли у нас было Печориных, действительно и в самом деле наделавших много скверностей по прочтении “Героя нашего времени”» (22, 39); «Поэзия выводит Байронов, а те Корсаров, Гарольдов, Лар, – но посмотрите, как мало прошло времени с их появления, а уж все эти лица забракованы хорошим тоном, признаны за самое дурное общество, а уж тем паче наш Печорин или Кавказский Пленник: те оказались уж вполне дурного тона; это петербургские чиновники, одну минуту имевшие успех. А почему забракованы? Потому что эти лица истинно злы, нетерпеливы и хлопчут о себе одних откровенно, так что нарушают гармонию хорошего тона, который из всех сил должен делать вид, что всякий живет для всех, а все для каждого» (23, 86-87);

- противоядие «дурным людям» Достоевский находит в народной правде, что заставляет его размышлять о Пушкине: «Он [Пушкин] отметил и выпукло поставил перед нами отрицательный тип наш, человека, беспокоящегося и не

примирияющегося, в родную почву и в родные силы ее не верующего, Россию и себя самого <...> в конце концов отрицающего, делать с другими не желающего и искренно страдающего. Алеко и Онегин породили потом множество подобных себе в нашей художественной литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Рудины и Лаврецькие, Болконские (в «Войне и мире» Льва Толстого) и множество других, уже появлением своим засвидетельствовавшие о правде первоначально данной мысли Пушкиным» (26, 129-130).

Однако здесь представлено осмысление демонизма (в отношении к Лермонтову), пропущенное через литературную традицию, а также личность самого Достоевского. Это позволяет определять отношение Достоевского к демонизму. Для того же, чтобы проследить традицию демонизма в самом творческом наследии Достоевского, необходимо обратиться к демонизму Лермонтова и определить его как житетворческую категорию, столь существенно повлиявшую на сознание Достоевского.

Образу Демона у Лермонтова предшествовали разные традиции и подходы, оставившие тот или иной след в культуре и литературе. В русский поэтический словарь слово «демон» было введено А.С. Пушкиным. Эволюционный же путь развития восприятия демонического образа или силы берет начало в античности. Тогда демон (греч. *daimōn*) являлся выражением божества или бесплотного духа,²¹ основными характеристиками которого выступали внезапность появления и исчезновения и отрицательное воздействие на жизнь человека (демон готовит беду, прельщает, насылает беду, вызывает неожиданно ту или иную мысль и т.д.²²), в редких случаях демон был способен и на благородный поступок. В мифических представлениях демон тоже мог приравняться к судьбе, все события человеческой жизни находились под его влиянием. При этом демон не считался высшим божеством, а нередко выступал в качестве посредника между людьми и богами. У Гесиода встречается упоминание о «благодетельных демонах»

²¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. А.Н. Николюкин. М., 2001. С. 214.

²² См. об этом: Демон // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. А-К. С. 366-367.

(бывшее поколение «золотого века»), охраняющих людей²³. Так, достаточно разнородные и неоднозначные представления о демоне в античные времена позднее в эпоху Средневековья сменились бескомпромиссным восприятием этого образа – как существа, враждебного природе человека, против которого к тому же велась борьба. Другими словами, приход христианства был обозначен представлениями о демоне как о бесовской силе и, следовательно, появлением антиномии неба и земли, добра и зла в однозначной трактовке.

Процесс осмысления образа демона позднее ярче всего проявил себя в Германии, где и обозначились первые попытки вочеловечивания демона. Переломным произведением явилась «Мессиада» (1751-1753) Ф.Г. Клопштока, подарившая образ раскаявшегося демона Аббадоны, – несмотря на то, что христианская трактовка была по-прежнему сильна, и сам Клопшток был весьма религиозен. Тем не менее, обозначились попытки психологического истолкования грешной природы демона. Та же линия христианского понимания сохранилась и в немецком предромантизме, центральным произведением которого явился «Фауст» (1774-1831) И.-В. Гёте.

В эпоху романтизма произошла смена христианской модели понимания злых сил и в целом всего мироздания на позитивную модель. Романтизм дал оправдание поведению, обусловленному демоническим комплексом, что открывало новые пути в развитии образа человека и его психологии, и чему ранее препятствовала христианская мораль. Мироощущение романтизма удачно подходило для выражения и объяснения бунтарских свободолюбивых настроений. К слову, он и явился ответом на антигуманизм и пошлость буржуазных отношений в Европе и на отсутствие какой-либо свободы в России. В этом смысле не случаен перенос всех качеств свободной, вступающей в борьбу личности на титанический образ демона, масштаб мощи и мести которого необъятны. Склонность же Лермонтова к активным действиям (юношеские мечты о подвигах) привела к воплощению протеста в вечном символе отрицания

²³ См. об этом: Демон // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. А-К. С. 366.

мироустройства – в Демоне: «трагическая необходимость бороться со всем миром во имя добра и превращает ангельски чистую душу поэта, мечтающего о земном рае, в гордого демона – носителя мирового зла, мстящего за отвергнутое и поруганное добро»²⁴. Интерес Лермонтова к культурам других народов П.В. Алексеев рассматривает как причину поиска общности этих культур, «закрепленной, к примеру, таким концептом как свобода личности, который формирует множественные сюжеты о невозможности быть свободным»²⁵. Так, в контексте романтического направления этот концепт реализовался в образе демона.

Лермонтов наследовал мифологическую традицию и в основу поэмы «Демон» положил библейский миф о падшем ангеле (первые редакции поэмы), который в поздних редакциях произведения подвергся пародическому или сатирическому переосмыслению, на что указывают Б.Т. Удодов²⁶ и М.П. Гребнева²⁷. Л.А. Ходанен выделяет два основных способа применения и обращения к мифу: в одном случае текст произведения содержит уровень, который соотносится с архаическими мифами, но подвергается преломлению в авторском индивидуальном сознании и слове, а более сложную форму «представляет использование мифа как организующего начала в построении всего художественного мира произведения, когда правомерно говорить о мифологическом хронотопе. Такой тип поэтической мифологии Лермонтова, несомненно, представлен в поэме “Демон”»²⁸.

Существенное отличие русского романтизма заключалось в том, что мифологические теории и мифологическое сознание в России выражались в художественной форме произведения, в мифопоэтике, а не трактатах. Принципиально важным, по мнению Л.А. Ходанен, стало и то, что русский

²⁴ Гуревич А.М. О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 521.

²⁵ Алексеев П.В. Восточный текст в поэтике М.Ю. Лермонтова // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 374. С. 8.

²⁶ Удодов Б.Т. История создания ранних редакций поэмы «Демон» // Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 294-333.

²⁷ Гребнева М.П. Поэтика демонической темы в русской литературе 10-30-х годов XIX века (Жуковский, Пушкин, Лермонтов): дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Томск, 1995. 225 с.

²⁸ Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики. Кемерово, 1995. С. 7.

романтизм через мифологию вышел не только к переработке древних образов и их индивидуальному преломлению: «отношение романтиков к мифологии не было стремлением воссоздать ее в архаическом облике...»²⁹, но и к изображению внутреннего мира, выражению своей позиции через собственное отношение к реальности и мироустройству, а не через изображение самой реальности: «мифотворчество романтиков сближает с архаическим мышлением идея универсального целого, тяготение к концептуально завершенному, внутренне единому образу мира, для которого важнее не связи с реальностью, а внутренние соотношения, не отражение реальности, а отражение своего внутреннего переживания этой реальности в форме художественных и художественно-философских произведений»³⁰. Лиричности произведения Лермонтова, о которой пишет М.П. Гребнева: «“Демон” при всей его астральности, философичности и мифологических архетипах – произведение глубоко личностное, в высшей степени лирическое»³¹, способствовал тот значительный переход от сосредоточенности на действительности и описания достоверных событий к сознанию героя, его переживаниям.

Сведение демонического героя на землю привело к тому, что открылись иные способы его трактовки. При этом дело заключалось не только в переосмыслении библейского сюжета, связанного с влюбленностью Демона и изменением его участи. Так называемое «заземление» героя давало возможность использования психологических деталей и приемов, обычно применяемых к человеку. Психологическое развитие в свою очередь открыло путь литературной традиции рефлектирующих героев. Жажда познания, которой был наделен Люцифер Байрона, здесь переходит в новые способности героя к самопознанию. Б.Т. Удодов связывает тяготение к земной реальной действительности с приближением к реализму, которое проявило себя уже в ранних редакциях поэмы

²⁹ Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 18.

³⁰ Там же. С. 18.

³¹ Гребнева М.П. Поэтика демонической темы в русской литературе 10-30-х годов XIX века (Жуковский, Пушкин, Лермонтов): дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Томск, 1995. С. 4.

«Демон»³². Движение к реализму в дальнейшем привело к возникновению романной формы³³, а реалистическая конкретизация демонических черт привела к «герою нашего времени» (то есть к обретению демонической сущностью плоти и крови³⁴).

Соединение Лермонтовым христианских и языческих пластов (VI и VIII редакции), обращение к мифу и введение мифологического начала в литературу привело к своеобразному синтезу, открывшему для романтизма пути для развития. Л.А. Ходанен придает освоению фольклорно-мифологических традиций особое значение, подчеркивая, что такое направление «было новым и имело далекие последствия, связывая романтизм с перспективой движения русской литературы XIX века к ее реалистическим открытиям»³⁵. Таким образом, мифологическое начало лермонтовского произведения было принципиальным, а введение мифологического образа в литературу и помещение его в рамки разных литературных направлений было не случайным и естественным. Демон явился богатым материалом, позволившим в яркой форме выразить тенденции и мысли времени и самого Лермонтова.

Лермонтовским открытиям предшествовала русская традиция восприятия и развития образа Демона и мифа о нем. От интереса В.А. Жуковского к потустороннему миру и вере в его непостижимость через обытовление образа демона и обращение к фольклорным истокам у А.С. Пушкина литература пришла к изображению внутреннего мира демонического героя и его личностному сознанию у Лермонтова. М.Л. Нольман отмечает, что «от пушкинского охлаждения, отрезвления, скептицизма он приходит к протесту, бунту»³⁶. В продолжение этой парадигмы, предложенной М.П. Гребневой, необходимо

³² См. об этом: Удодов Б.Т. История создания ранних редакций поэмы «Демон» // Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 308.

³³ Психологический роман XIX и XX вв.

³⁴ См. об этом: Нольман М.Л. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 402.

³⁵ Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков. Томск, 2000. С. 13.

³⁶ Нольман М.Л. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 400.

провести линию от Лермонтова к Достоевскому и вписать Достоевского в эту парадигму.

Лермонтов положил начало такому типу демонизма, при котором центральным явлением становилось сомнение и тотальный критицизм действительности и «души» современного человека. Этому демонизму А.И. Журавлева дает следующее определение: «при отсутствии всякой общественной практики, всякого действия, чувство ненависти к этому строю, к этому обществу перерастало в абстрактную противоположность мыслящего человека всему миру <...> а сомнение в готовых истинах незаметно превращалось в недоверие вообще к каким бы то ни было абсолютным ценностям, нравственным, социальным. Человек чувствовал себя бесконечно одиноким во враждебном мире, противостоящем всему человечеству, могучим и в то же время бессильным что-либо совершить. Вот такое состояние ума, такой психологический комплекс принято называть демонизмом»³⁷. Именно 1830-е гг. Е. Логиновская называет временем «взрыва “демонических” настроений в России»³⁸. Состояние мира и общества реакционного периода, атмосфера разочарования и тоски, весь тот комплекс, о котором пишет А.И. Журавлева, определяли появление нового бунтующего типа демонизма. Такой тип был осознан Достоевским и переработан на материале «маленького человека» и мечтателя в раннем творчестве, что выявляет типологическое сходство с последней повестью Лермонтова «Штосс», в которой уже было продемонстрировано, что демоническое влечение что-либо совершить во имя идеала, стремление к нему всегда терпит фиаско. Таким образом, в конце творческого пути демонизм Лермонтова меняет свои масштабы и лишается абсолютов.

А. Блок, размышляя о судьбе русской литературы, писал: «Передо мною вырастают два демона, ведущие под руку третьего – слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это – Лермонтов, Гоголь и

³⁷ Журавлева А.И. Поэма «Демон» // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. Т.2. С. 864.

³⁸ Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. С. 97.

Достоевский»³⁹. В этом ярком образе «великой триады», созданной Блоком, прочитывается продолжение традиции демонического начала русской литературы. Три демона русской литературы, явившиеся ей на пороге эпохальных перемен, характером своего демонизма определили способы познания мира и отразили ощущение безвременья. От первых двух Достоевскому досталось в наследство вечное беспокойство и поиск выхода к свету или истине (например, его герой Ордынов в ранней повести «Хозяйка» в этих поисках пытается выстраивать собственную систему и писать сочинение). Раннее творчество Достоевского в этом смысле является показательным, поскольку было сформировано практически в отсутствии ориентиров (образ «слепого и могучего демона»). Демонизм Достоевского, воплощаясь на основе испытания героями идей или навязчивых мыслей, в двойниках, обернулся страданием человека, заключенного в пространство туманного Петербурга. Так, с вершин Кавказа Лермонтова и из степей Гоголя демон перешел в апокалиптическое пространство имперского города. Вероятно, предощущая этот переход, Лермонтов изобразил художественную диалектику не только героя времени, но и художника-мечтателя, поместив его в петербургское пространство.

II.

С приходом реализма отразившееся в его формах бытие стало восприниматься в своем единстве, то есть вместе с романтизмом ушли и антиномические категории, прежде делившие реальность. Элементом познания стала сама действительность в ее деталях и конкретных проявлениях. Но кроме этого изображение внутреннего мира человека (его души) по-прежнему сохраняло центральное место, однако, этот внутренний мир приобрел обусловленность. Детерминизм реализма распространился и на внутренние структуры, что привело к возникновению нового метода – реалистического психологизма.

Любопытно, что то, к чему привел Демон и эксперименты с ним, своеобразный результат, проявивший себя уже в новых романных формах и

³⁹ Блок А.А. О литературе. М.: Художественная литература, 1989. С. 40.

углублённом психологизме, неизбежно и тесно связывает Лермонтова и Достоевского. Более того, заявление Достоевского о двух демонах русской литературы⁴⁰ – это признание Достоевского в своих собственных демонах. А. Блок отмечал, что невозможно понять Достоевского без его второго демона – Лермонтова (первым был Гоголь): «нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя»⁴¹. Вышедший из мифа Демон Лермонтова у Достоевского, однако, как миф не существует.

Процесс очеловечивания Демона в поэме Лермонтова «Демон» был обусловлен контактом с земной жизнью. Попытки героя изменить свою участь вывели его из орбиты мифологического пространства. Очеловечиванию образа Демона способствовала роковая неразделенность добра и зла. Демонизм лермонтовского типа не предполагал главенство единого зла. В то же время вмешательство в легенду о падшем ангеле не оборачивалось и победой добра. В этом смысле демонизм Лермонтова заключался в синтетическом соединении добра и зла в герое, что обусловило возникновение его душевных колебаний, сомнений и неприкаянности:

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг (II, 378);

Но долго, долго он не смел
Святыню мирного приюта
Нарушить. И была минута,
Когда казался он готов
Оставить умысел жестокой.
Задумчив у стены высокой
Он бродит <...> (II, 387-388);

⁴⁰ Имеется в виду отрывок из «Ряда статей о русской литературе» за 1861 г.: «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим! <...>» (18, 59)

⁴¹ Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 79.

Неясный трепет ожидания,
 Страх неизвестности немой,
 Как будто в первое свиданье
 Спознались с гордою душой.
 То было злое предвещанье! (II, 388-389).

В поздних героях Лермонтова Демон явился воплощением сомневающегося человеческого духа, не нашедшего себе места ни на земле, ни на небе, ищущего применения обуревающим его страстям. Как известно, первая строка поэмы: «Печальный Демон, дух изгнанья» – является единственной, оставшейся без изменений на протяжении всех редакций. Именно определение «печальный», введенное первым словом в первой строке, по замечанию Е. Логиновской, «сразу же переносит нас в мир человеческих чувств и переживаний»⁴². Перманентная борьба двух сил (добра и зла) способствует возникновению всего этого комплекса очеловеченных страстей, которыми страдает Демон. Однако всё та же первая строка содержит, пожалуй, главное определение Демона – «дух», «возвращающее нас из мира человеческих чувств и настроений в мир фантастических существ, легенд и преданий»⁴³.

Эта сложная амбивалентность лермонтовского образа будет волновать молодого Достоевского. Он, как уже говорилось, отходит от мифа, однако ему достается в наследство от Лермонтова так называемый «негативный комплекс» демонического образа (всё то, что возникает от темного демонического начала: навязанные мысли, галлюцинации, неприятности и беды, искушения, «странные» поступки и т.п.). При этом в мире уже раннего Достоевского также важно найти амбивалентность человеческого существа, что проявляется в изображении мятущейся души Макара Девушкина, слабого сердца Васи Шумкова, болезненных сомнений Ордынова и т.д. Вершиной же амбивалентности выступает «Двойник». Причиной этому служит изменение сознания героя,

⁴² Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. С. 13.

⁴³ Там же. С. 13.

которое приводит к тому, что мир внутреннего самосознания героя функционирует независимо от него. Опираясь на представления о «демонионе» Сократа (у которого образ демона и был воплощением этого внутреннего самосознания и приобрел черты человеческой души), Е. Логиновская вводит представления о демоне как о двойнике человека, «связанного с ним неразделимо»⁴⁴.

Достоевский, следуя Лермонтову, не мог уйти от борения добра и зла. Возникшая в новую эпоху обусловленность изображения душевных движений героя нужна была для постановки нравственных вопросов или, пользуясь определением Лермонтова, для «указания болезни». Вследствие этого сближающим моментом демонизма Лермонтова и Достоевского является очеловеченная природа, опирающаяся на категорию сомнения как ключевую для демонизма (см. параграф «Категория сомнения»).

Л.Я. Гинзбург признает демонизм неадекватной формой по отношению к «новому реалистическому опыту авторского сознания», поскольку «разрушилось романтическое единство автора и героя»⁴⁵. Потому не случайно и то, что Достоевский начал свой творческий путь с эпистолярной формы романа («Бедные люди», 1846), своеобразно продолжая традиции лермонтовского романа. Для выражения душевных подробностей требовалась интроспекция, достичь которой на рубеже эпох было доступнее в «пограничных видах» литературы или «промежуточных жанрах»: письмах, автобиографиях, дневниках и т.п. Использование подобных форм привело к тому, что демонизм и его черты подверглись типизации и конкретизации, что придало демону «плоть и кровь “героя нашего времени”»⁴⁶. Так появились демоны нового времени: сначала Арбенин, за ним Печорин, а затем и целая галерея Голядкиных.

Демонизация в ранних произведениях Достоевского в открытой форме проявляется в элементах раздвоенного сознания, в гипертрофии чувств

⁴⁴ Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. С. 15.

⁴⁵ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977. С. 334.

⁴⁶ Нольман М.Л. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 402.

«маленького человека», в самоутверждении героя, его одиночестве. И стремление к самоутверждению, и двоение сознания героя порождаются в результате несовпадения героя с самим собой: «Это равенство наружное и неравенство внутреннее, его беспокойство за себя и в то же время непрерывное самоумаление – всё это составляло разительнейший контраст и достойно было смеху и жалости» (2, 6).

На подобные не прямые соотношения между высказыванием и внутренним его мотивом, между внешним образом и внутренними душевными движениями указала Л.Я. Гинзбург⁴⁷. Печорин носит маску демонизма и отражается в кривом зеркале «бытового демонизма» Грушницкого⁴⁸. Это является прямым формальным условием его несовпадения. Ранние герои Достоевского масок не носят, их несовпадения с самими собой возникают из-за изменения сознания, рождения новых его форм, воспринимаемых самими героями как чужое «я» (в соотношении с которым они осознают себя): «Вдруг... вдруг он [Голядкин] вздрогнул всем телом и невольно отскочил шага на два в сторону. С неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом; но никого не было, ничего не случилось особенного, – а между тем... между тем ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и – чудное дело! – даже что-то сказал ему, что-то скоро сказал, отрывисто, не совсем понятно, но о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся» (1, 139); «Наконец никто уже более не стал сомневаться в фантастическом направлении головы Семена Ивановича, когда, в одно прекрасное утро, пронесся по всей канцелярии слух, что господин Прохарчин испугал даже самого Демида Васильевича, ибо, встретив его в коридоре, был так чуден и странен, что принудил его отступить... Проступок Семена Ивановича дошел наконец и до него самого. Услышав о нем, он немедленно встал, бережно прошел между столами и стульями, достиг передней, собственноручно снял шинель, надел, вышел» (1, 246).

⁴⁷ См. об этом: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977. С. 333.

⁴⁸ Там же. С. 333.

Отсутствие же внутренней определенности у позднего героя Лермонтова – Лугина – выступает условием для осуществления собственного самоотчета: «ему хотелось плакать, хотелось смеяться... он бросился на постель и заплакал: ему представилось всё его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки, – и он с ужасом заметил и признался, что он недостойн был любви безотчетной и истинной, – и ему стало так больно! так тяжело!» (IV, 328). В данном отрывке из повести «Штосс» прочитывается история падения и исповедь самого Демона. Игра с абсолютами – добром и злом – в этой повести выходит во внешний план: Лермонтов создает инфернальный слой, в центре которого старик-призрак как воплощение зла, и божественный план («то было чудное и божественное видение»), символом которого выступает образ неземной красавицы. Таким образом, здесь сохраняется борьба добра со злом, но условием и причиной этой борьбы становится сам герой, а разрешением борьбы должен стать результат карточной игры «штос», характерной особенностью которой является *случайность* исхода. Лермонтов, помещая героя в пространство изолированного дома, меняет и модель демонизма, снимая маски с героя и ставя его перед лицом случая (см. параграф «Категория случайности»).

Лугин находится в инфернальном пространстве, на что указал М. Вайскопф при характеристике дома Штосса: «Дом, расположенный на Столярном переулке, стар, запущен и довольно грязен, – грязноватость, конечно, того же демонического сорта, что отличает жилище контрабандистов в “Тамани” (“там нечисто”）」⁴⁹. От печоринского демонизма Лугину достаются сомнения и колебания, требующие от него решения, на чём повесть интригующе и завершается: «Надо было на что-нибудь решиться. Он решился» (IV, 332). Так, если Демон спускается на землю и вступает в борьбу с собственной участью, то

⁴⁹ Вайскопф М. Тупиковый вариант: «Штосс» Лермонтова // Вайскопф М. Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 586.

последний герой Лермонтова – Лугин – оказывается один на один в поединке со Случаем.

Категории случая и сомнения станут центральными для ранних произведений Достоевского. А ситуация с воплощенными абсолютами из «Штосса» зеркально повторится в «Хозяйке». Можно сказать, что ранним героям Достоевского ничто демоническое не чуждо; подтверждением этому является их душевный хаос, беспокойства, постоянные колебания, двойничество, «странные» мысли и поступки, граничащие порой с инфернальным: «Потом началась для него [для Ордынова] какая-то странная жизнь. Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осуждён жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий» (1, 277); «Вася не шелохнулся. Он всё писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело!» (2, 43); «Вдруг... вдруг он [Голядкин] вздрогнул всем телом и невольно отскочил шага на два в сторону. С неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом; но никого не было, ничего не случилось особенного, – а между тем... между тем ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и – чудное дело! – даже что-то сказал ему, что-то скоро сказал, отрывисто, не совсем понятно, но о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся» (1, 139).

Отличием демонизма в творческой системе раннего Достоевского является его демократизация. Достоевский не просто опирается на традицию представлений о демоническом герое или на его лермонтовское изображение, но перерабатывает этот образ, воспринимая и растворяя демонические черты романтического героя в новом типе «маленького человека». У Достоевского одновременно снимаются абсолютность (принадлежность к абсолютным сферам) и потусторонность демонического начала. Так, очеловеченный демонизм Лермонтова вошел в творческую систему Достоевского и отразился на разных типах человеческого сознания. Демонизация новых «петербургских типов» была

продиктована стремлением Достоевского познать «человека в человеке», человека как тайну бытия и опиралась на традицию Лермонтова. Фантастичность действительности обуславливала интерес Достоевского к антропологии его героя, к сокровенной стороне его личности и к его физиогномике.

Внешние проявления демонизма в ранних героях достаточно закономерны и включают в себя лихорадочные и болезненные признаки (граничащие со странностью): «Серые глаза его как-то странно блеснули, губы его задрожали, все мускулы, все черты лица его заходили, задвигались. Сам он весь дрожал. Последовав первому движению своему и остановив руку Крестьяна Ивановича, господин Голядкин стоял теперь неподвижно, как будто сам не доверяя себе и ожидая вдохновения для дальнейших поступков» (1, 118), «Вечер был осенний, холодный и мрачный; молодой человек был задумчив, и какая-то бессознательная грусть надрывала его сердце. В глазах его был огонь; он чувствовал лихорадку, озноб и жар попеременно» (1, 265). Подобный анализ заслуживает отдельного исследования, однако отметим, что блеск глаз, огонь в глазах или во всем теле выступают доминирующими признаками при описании физического состояния героя в ранних произведениях и в совокупности с бледностью рожают тип демонической внешности (для сравнения, старик из повести «Штосс» и старик Мурин из «Хозяйки», эксплицирующие силу зла, в описаниях регулярно характеризуются именно бледностью лица и горящим взглядом). Это признак не только болезни, но также и решительности, лихорадка мыслей зачастую приводит героя к разрешению колебаний, к принятию решения: «Впрочем, он [Голядкин] уже решился. С пылающим взором, с бледным лицом, с неподвижной улыбкой выбрался он кое-как из толпы и неровными, учащенными шагами направил свой путь прямо к кабинету его превосходительства» (1, 196).

Герои становятся готовы к поступку в тот момент, когда накал страстей и температура тела одновременно становятся невыносимы: «Лихорадочно воспаленная кровь его [Ордынова] не могла долее выдержать: она заливала его сердце, мучила и путала разум. Беспокойство его росло всё сильнее и сильнее. Он налил и отхлебнул еще, сам не зная, что делает, чем помочь возраставшему

волнению своему, и кровь еще быстрее полетела по его жилам. Он был как в бреду» (1, 308). Бледность же героев Достоевского, напротив, свидетельствует о высокой степени растерянности: «Из кареты он [Голядкин] вышел бледный, растерянный; взошел на крыльцо, снял свою шляпу, машинально оправился и, чувствуя, впрочем, маленькую дрожь в коленках, пустился по лестнице» (1, 125); «Всё еще бледный и чувствуя в совершенном разброде всю свою голову, крепко недоумевая, на что именно нужно решиться, присел господин Голядкин на стул» (1, 165). И в то же время бледность маркирует осознание или прозрение неминуемой беды: «Через минуту он [Вася] опомнился. «Это так, это минутное!» — говорил он про себя, весь бледный, с дрожащими, посинелыми губами, и бросился одеваться» (2, 44); «Прочтя письмо, герой наш [Голядкин] остался на несколько минут как бы пораженный. В страшной тоске, в страшном волнении, бледный как платок, с письмом в руках, прошелся он несколько раз по комнате» (1, 207).

«Маленьким людям» Достоевского не чужда выброшенность, та же демоническая отчужденность и несовпадение с остальным обществом, которым страдали лермонтовские герои и он сам: «одну добрую вещь скажу вам: наконец я догадался, что не гожусь для общества, и теперь больше, чем когда-нибудь» (IV, 364); «Не имею слишком большого влечения к обществу: надоело! — Всё люди, такая тоска, хоть бы черти для смеха попадались» (IV, 366) — из писем Лермонтова С.А. Бахметевой (август 1832г.). Пророчески звучит последнее высказывание Лермонтова по отношению к Достоевскому, в творчестве которого процесс двойничества и различных экспериментов завершится образом черта.

Несомненно, выброшенность приводит к одиночеству героя: «Ему вдруг пришло в голову, что всю жизнь свою он был одинок, что никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить» (1, 267). Здесь снова прочитывается печоринский комплекс. Большинство ранних героев Достоевского одиноки, Мечтатель из «Белых ночей» также признается: «С самого утра меня стала мучить какая-то удивительная тоска. Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступаются» (2, 102). Стоит отметить явное, а порой

тайное влечение героев Лермонтова и ранних героев Достоевского к преодолению своего одиночества, Мечтатель до встречи с Настенькой «только мечтал каждый день, что наконец-то когда-нибудь [он] встретит кого-нибудь» (2, 107). Макар Деушкин, встретив Варю, отмечает, что начал «жить»: «Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать и вас стал любить; а до вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете. Они, злодеи-то мои, говорили, что даже и фигура моя неприличная, и гнушались мною <...>» (1, 82). То же происходит и с Ордыновым, и Васей Шумковым.

Достоевский в попытке преодолеть демоническое и губительное для других одиночество Печорина, создает своих одиноких героев, желающих любви и понимания «другого», однако и эта модель терпит катастрофу. Объяснением этому может послужить признание самого Лермонтова из письма к М.А. Лопухиной: «Мне очень хотелось бы увидеть вас опять; в основе этого желания, прошу простить меня, покоится эгоистическая мысль, что возможно в вас я вновь мог бы обрести самого себя таким, каким я был когда-то — доверчивым, полным любви и преданности, одаренным всеми благами, которых люди не в силах отнять, и которые отнял у меня бог!» (IV, 388-389). Здесь содержится не только признание лермонтовского героя Демона, но, вероятно, и скрытая причина обид и страданий ранних героев Достоевского — эгоистические мысли. Именно это порождает одну из основных черт демонизма — исключительность героя. «Заземление» Демона оборачивается у Достоевского демонизацией «маленького человека» или героя-мечтателя, необходимой для утверждения его исключительности: «Родителей он не знал; от товарищей за свой странный, нелюдимый характер терпел он бесчеловечность и грубость, отчего сделался действительно нелюдим и угрюм и мало-помалу ударился в исключительность» (1, 265).

В «Двойнике» Голядкин-старший тратит множество усилий на то, чтобы избежать «исключительного внимания», тогда как Голядкин-младший, напротив, живет «в ожидании исключительного к своей особе внимания». Несмотря на отрицание Достоевским демонизма печоринского типа, в его раннем творчестве

можно встретить черты, генетически восходящие к нему, а также черты, типологически соотносимые с новым типом героя-мечтателя из «Штосса» Лермонтова.

Общим для демонических героев Лермонтова и раннего Достоевского является то, что в них присутствует начало, направляющее их к событиям, чаще всего катастрофическим (так, у Лугина это начало оформляется в галлюцинацию – голос; у Голядкина – в двойника; у Ордынова – в болезнь или грёзы и т.д.). Любопытным фактом выступает и то, что почти все рассматриваемые герои обладают «демиургической активностью»⁵⁰: Лугин-художник делает зарисовки головы старика, а позднее сам оригинал приходит к нему играть в «штос», то же происходит и с эскизом женской головки. Ордынов Достоевского работает над сочинением, и почти все остальные ранние герои Достоевского – пишущие. Однако в ряде случаев воплощению «демиургического» замысла мешает «необъяснимое» или демоническое начало самих героев.

В «Словаре языка Достоевского», слову «демон» дается следующее определение: «Демон – злой дух, возбуждающий страсти, склоняющий человека к *дурным* поступкам, к греховной жизни; бес-искуситель»⁵¹ (курсив мой. – А.Х.). Не случайным в этом плане является отзыв Достоевского о Печорине как о «дурном» человеке, о чем уже упоминалось в первой части данного параграфа: «а уж тем паче наш Печорин или Кавказский Пленник: те оказались уж вполне дурного тона» (23, 87). Приведенное определение – это квинтэссенция понимания демона Достоевским. По мнению Достоевского, «дурное» начало является причиной никчемности Печорина, то есть нарушает воплощение «демиургического» или в случае с Печориным – активного начала. Показательно и употребление слова «демон» в одном из романов позднего Достоевского – «Бесах»: «Да сохранит вас Бог от вашего демона!» (10, 231). Данное восклицание могло бы стать эпитафией ко всему творчеству Достоевского.

⁵⁰ Эту «активность» М. Вайскопф обнаружил у лермонтовского Лугина. См. об этом: *Вайскопф М.* Тупиковый вариант: «Штосс» Лермонтова // Вайскопф М. Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 587.

⁵¹ Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Г – З. Авт.-сост., Е.Л. Гинзбург и др. М., 2010. С. 388-389.

В количественном плане слово «демон» нельзя назвать одним из самых употребительных в творческом мире Достоевского, общее количество словоупотреблений составляет 29 случаев⁵². Из них: 12 раз слово встречается в прозе писателя и 17 раз – в публицистике. В личных письмах и официальных документах Достоевский это слово не употребил ни разу. Для сравнения: в творчестве Лермонтова слово «демон» встречается 110 раз и входит в тысячу самых частотных слов (занимает 430 место), при этом наибольшая доля приходится на стихотворения – 89 случаев⁵³. Драма и проза почти уравниваются: 8 и 10 случаев употребления соответственно. Такой расклад вполне объясним. Слово «демон» выступает прямой экспликацией демонических смыслов, и Лермонтов прибегает к нему в стихотворных формах чаще, поскольку в лирике допустимо изображение добра и зла в чистом виде. Переход же к прозаическим формам нового времени обусловлен необходимостью детального рассмотрения предмета, а добро и зло изнутри не могут быть даны в своих абсолютах, «они восходят к разным источникам»⁵⁴.

Кроме этого, в творчестве Достоевского ближайшее ассоциативное окружение слова «демон» выражает, с одной стороны, привычное восприятие образа через употребление таких слов как: *боль, борьба, змий, изгнать, мучить, падать, покаяние, соблазны, страсти, терзать* и т.п., с другой стороны, Достоевским разрабатывается еще один уровень понимания, вскрывающий не только «человеческое», но и стремление к «свету» или истине: *взволнованный, душа, красота, победить, примиряться, радость, сердце, совладать, сомнения, сохранит Бог, стыд, угрызения, человек*.

Отдельно стоит выделить демонические «нашептывания». Впервые этот глагол Достоевский употребил уже в «Бедных людях»: «Страшно станет, а тут, – точно как будто слышишь кого-то, – чей-то голос, как будто кто-то шепчет: «Беги, беги, дитя, не опаздывай; страшно здесь будет тотчас, беги, дитя!» – ужас пройдет по сердцу, и бежишь-бежишь так, что дух занимается» (1, 84); в

⁵² Данные взяты из «Словаря языка Достоевского».

⁵³ Лермонтовская энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999.

⁵⁴ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977. С. 207.

«Хозяйке» Ордынову «словно демон его шепнул ему на ухо, что он ее понял... И всё сердце его засмеялось на неподвижную мысль Катерины» (1, 310), также в грёзах Ордынову видится злой старик, который «отогнал рои светлых духов, шелестевших своими золотыми и сапфирными крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетскою страстью» (1, 279); в «Двойнике» Голядкин-старший задаётся вопросами о поведении Голядкина-младшего: «Желал бы я еще узнать, что именно такое он всем им нашептывает? Какие тайны у него со всем этим народом заводятся, и про какие секреты они говорят?» (1, 200). Наблюдение за этим словом позволяет находить демоническое начало и проследивать внутренние расщепления героев. В поэме «Демон» Лермонтова Демон как воплощение всего этого комплекса «нашептывает» Тамаре:

Тамара часто у окна
Сидит в раздумье одиноком
И смотрит вдаль прилежным оком,
И целый день, вздыхая, ждет...
Ей кто-то шепчет: он придет!
Недаром сны ее ласкали.
Недаром он являлся ей (II, 387).

В «Штоссе» Лугину также «словно демон шепнул» отправиться на поиски дома Штосса: «Вот уже несколько дней, как я слышу голос. Кто-то мне твердит на ухо с утра до вечера – и как вы думаете что? – адрес: – вот и теперь слышу: в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного сове<тника> Штосса, квартира номер 27. – И так шибко, шибко, – точно торопится... несносно!...» (IV, 321-322).

Данное наблюдение представляется принципиально важным, поскольку такое понимание проявления демонического у обоих писателей закономерно. Это

демонстрация своеобразного завершения процесса вочеловечивания демона, который обернулся не просто переходом во внутренний мир человека, но воплотился во внутреннем голосе героя. Через такую интериоризацию осуществляется переход от «моего демона» к своему внутреннему черту. Этот образ Лермонтов представил в «Сказке для детей» в ироническом плане. Достоевский именно о нем оставил упоминание во Введении к циклу «Ряд статей о русской литературе» за 1861г.: «Он любил нашептывать странные сказки заснувшей молодой девочке...» (18, 59). Позднее этот образ будет переработан Достоевским в «Братьях Карамазовых», где появится внутренний черт Ивана Карамазова.

Подводя итоги, необходимо сказать о том, что представление о демонизме менялось множество раз с течением истории. Восприятие демона и его проявлений зависит от эпохи и культурного сознания. Лермонтов в русской литературе стал первым, кто приватизировал демона и назвал его «мой демон». В самом деле, поэма «Демон», явившая образ мятежного духа, бунтующего против мироустройства, стала центром творческого пути Лермонтова: «Десять лет из неполных тринадцати своей литературной деятельности Лермонтов работает над этой поэмой именно как над целостным замыслом, сохранившим свое смысловое ядро, несмотря на все изменения»⁵⁵. А.И. Журавлева дает точное определение лермонтовской поэме, выводя ее на парадигмальный уровень: «“Демон” <...> не столько вещь, сколько процесс, открытый и длящийся. Это своеобразная модель ВСЕГО ЛЕРМОНТОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА»⁵⁶. Вслед за А.И. Журавлевой В. Паперный справедливо заметил, что «сюжеты Лермонтова также стоят под знаком демонизма. При всей их пестроте и неоднородности эти сюжеты складываются в некое единое пространство <...>. И центром этого пространства является, несомненно, сюжет поэмы «Демон» – парадигматического рассказа Лермонтова о герое свободы»⁵⁷.

⁵⁵ Журавлева А.И. Поэма «Демон» // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. Т.2. С. 856.

⁵⁶ Там же. С. 857.

⁵⁷ Паперный В. Сюжеты Лермонтова в типологической перспективе // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 15.

Герой поэмы стал центральным звеном русской демонологической традиции. Демонизм Лермонтова явился житнетворческой и мироиздательной категорией. Доминантные черты этого демонизма положили начало традиции демонизма в творчестве Достоевского, который в сложном процессе полемики перенимал и развивал лермонтовские открытия. Путь Лермонтова от редакции к редакции, к «Герою нашего времени» и «Сказке для детей» – это путь очеловечивания Демона. Перенос вечной борьбы добра и зла в душу героя обусловил трагедию сомнения демонической личности. Этот перенос не только стал главным условием процесса очеловечивания, но и породил такие явления как двойничество и амбивалентность, ведущие к «диалектике души», но уже в варианте Достоевского. Это было определено трагизмом демонической личности, не знающей середины, устремленной к крайностям.

Природа демонизма Достоевского заключается в осмыслении как философско-психологического комплекса, так и антропологического. Продолжая традицию Лермонтова, Достоевский проникает в самую внутреннюю жизнь человека. Демон Достоевского не просто спускается на землю, в мир фантастического Петербурга, не только очеловечивается и демократизируется, но предстает со своей сокровенной стороны, не прячась под масками демонизма. Кроме того, созданный Достоевским демонический образ, в общей системе фантастического реализма 1840-1850-х гг. становится «идеей и формой времени». Мятущаяся душа уже не романтического героя, а «маленького человека» становится объектом психологического анализа. Познание человека как тайны, загадки бытия опирается на традицию Лермонтова. Его очеловеченный демонизм не мог пройти мимо внимания молодого Достоевского. Но Достоевский увидел в этом феномене и черты «героя нашего времени», и «петербургского типа», и «маленького человека», и мученика расстроенного воображения. Одним словом, его демонизм обретает масштаб особого психологического типа. Современная Достоевскому «фантастическая» действительность стала своеобразной «лабораторией», в которой писатель проверял своих демонизированных героев, вслед за Лермонтовым поднимая нравственные этико-философские вопросы

времени и «указывая на болезнь». Психологизация же таких героев через пробуждение в них внутренних голосов расширяет само пространство души и тем самым способствует зарождению нового романного героя.

5.3 Категория сомнения

Ситуация фронтирности в литературе 1830-1840-х годов, выдвинувшая в качестве центральной проблему «личности и действительности», способствовала возникновению самосознающего героя. Одной из сторон сознания мыслящих людей эпохи, как отмечает А.И. Журавлева, было «сомнение в готовых истинах и суждениях, тотальный критицизм»⁵⁸. Значимым репрезентантом сближения художественных миров Лермонтова и раннего Достоевского выступает категория сомнения. Выявление данной категории в творческой системе двух писателей позволяет увидеть трансформацию проявлений и динамику рефлектирующего критического сознания.

Проблема существования героя в ситуации сомнения, необходимости выбора может быть рассмотрена как важная философская проблема эпохи в целом, спровоцировавшая возникновение особого типа героев, ознаменовавшая начало процессов самосознания и психологизации событий, но также и как проблема, обусловившая возникновение изменений на уровне нарратива⁵⁹.

На повествовательном уровне можно проследить связь категории сомнения с пространственно-временным положением героя, поскольку экзистенциальная ситуация, порождающая в герое неуверенность и сомнения, обуславливается и соответствующим хронотопом (см. Приложение В). И в связи с этим принципиальное значение принимает хронотоп имперского города Петербурга. Петербург миражный и туманный может проявляться и исчезать, запутывать, поражать сознания героев внезапно, без определенных закономерностей. Это определяло возникновение странных, больных, сходящих с ума героев, а также

⁵⁸ Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 167.

⁵⁹ См.: Храброва А.В. Проблема соотношения творческих систем Лермонтова и раннего Достоевского: категория сомнения как репрезентант // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 3 (168). С. 121-125.

удивительные, но не случайные совпадения в описаниях их состояний и восприятий города. Сближающим моментом для произведений обоих художников оказывается погружение героев в болезненное, лихорадочное состояние при *неожиданном* столкновении с действительностью (см. Приложение В). При этом примечательно то, что образ Петербурга создается сознанием сомневающегося героя, но в то же время Петербург оказывает влияние на героя и обуславливает его. Таким образом, категория сомнения здесь репрезентирует направление формирования не только внутреннего мира героя, но и образа самого города. И поскольку Петербург окружен «семиотической пустотой»⁶⁰, как «город, скованный на воздухе», категория сомнения выступает в качестве одной из ключевых в создании мифа о городе (за отсутствием его истории), его амбивалентности и текста.

Случайность в ментальной сфере провоцирует эффект развития и процессуальности, приводящий к смене сознания. Герой Лермонтова и Достоевского, одолеваемый сомнениями, как правило, выходит на улицы города в поисках, лелея надежду найти выход из собственной ситуации: «Таким-то образом сомневаясь и ища ключа и разрешения сомнений своих, герой наш добежал до Семеновского моста...» (1, 223). Нагляднее всего это проявляется в таких повестях как: «Штосс», «Двойник», «Хозяйка», «Белые ночи».

Сомнения героев, вызванные глубоко личными переживаниями, находят свое внешнее проявление в нерешительности, неспособности осуществить действие или сделать выбор. Психологическое наполнение событий, выражение состояния героев обуславливает наличие нарративных изменений, зачастую сопровождающихся замедлением повествовательного хода, наслоением описаний сюжетных событий и психологических состояний, такой монтаж частей в ряде текстов сопровождается возникновением риторических вопросов, усиливающих неустойчивость состояния и сомнения: «У Лугина руки опустились. Сердце его забилося, как будто предчувствуя несчастье. Должен ли он был продолжать свои

⁶⁰ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 10.

исследования? не лучше ли вовремя остановиться?» (IV, 320), «Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно <...> покраснел до ушей. “Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет?” – думал в неописанной тоске наш герой...» (1, 113).

Так, категория сомнения в формальном плане определяет комбинаторику сюжетных рядов в произведениях обоих писателей, являясь при этом и способом психологического наполнения текстов.

Необходимо обозначить определенную динамику развития и изменений категории сомнения в идеологическом и психологическом планах. Центральным самобытным образом творчества Лермонтова является образ Демона. Возникновение этого образа обуславливается демоническим комплексом жизни самого Лермонтова и окружающей его действительности 1830-1840-х годов. Помимо этого, уже для современников Лермонтова была очевидна связь самого поэта с созданным им образом. Позднее Достоевский прямо назовет Лермонтова «демоном», который «проклинал и мучился, и вправду мучился <...> мстил и прощал <...> писал и хохотал» (18, 59). Б.Т. Удодов указывает на такую особенность Демона из одноименной поэмы Лермонтова, как готовность к изменениям: «Демон на пороге перехода в какое-то иное, неведомое ему состояние»⁶¹. Важно, что демонический дух оказывается в ситуации борьбы с самим собой при необходимости выбора. Демонизм сознания обусловил необходимость возникновения процессов самосознания. Этот лермонтовский образ положил начало ряду героев, «сомневающимся во всем».

Психологическая разработка новых типов сознания повлекла за собой различные изменения и переходы от сомнения через нерешительность к состоянию безысходности и осознанию собственного бессилия совершить что-либо, сделать выбор. Особой вехой в творчестве Лермонтова стал образ нового Демона в поэме «Сказка для детей», наделенного собственным сознанием, вступающего уже на путь рефлексии, подвергающего критическому осмыслению

⁶¹ Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж: Воронежский университет, 1973. С. 269.

все присущие ему абсолюты. Своей кульминации развития все эти признаки достигнут в образе Печорина. Положенный в основу создания нового текста о Демоне иронический метод обеспечил не только возможность критического подхода, но и психологизацию повествования. Драматизм демонического комплекса в «Сказке для детей» усиливается в результате возрастающего диссонанса, заключающегося в несовпадении стремлений и результатов. Демонизм Печорина как раз и заключается в достижении наивысшей точки подобного диссонанса.

На смену сомневающемуся интеллигенту приходит больное сознание маленького человека, склонного к сумасшествию, который, сомневаясь, уже не доверяет, а также боится и существует в состоянии тоски и тревоги (см. Приложение В). Герой последней повести Лермонтова «Штосс» – художник Лугин, а затем и герои ранних повестей Достоевского – Голядкин, Прохарчин, Ордынцов, Вася Шумков, Астафий Иванович ощущают ужас самой действительности и вследствие этого стремятся сбежать или «выпасть» из реальности (отсюда повторяющиеся мотивы снов, галлюцинаций, мечтаний). Меняется и характер демонизма. Демонизм печоринского типа – демонизм идеологический, демонизм самосознающего героя, подвергающего сомнению «всё». Природа демонизма и сомнения героев ранней прозы Достоевского иные, поскольку человек в художественной системе Достоевского изначально выступает в качестве объекта исследования, в этом случае сомнению и взысканию нередко подвергается личность самого героя. Однако способность сомневаться не чужда и таким героям. Н. Кашина отмечает, что в творчестве Достоевского «чем более развернут персонаж, тем более он представляется свободным, прежде всего от своего характерологического типа <...> Он может поступить вопреки складывающемуся у читателя представлению о его характере»⁶². Демонизм таких героев определяется внутренними проекциями, сомнениями и колебаниями, основанными на этой внутренней свободе и незаданности.

⁶² Кашина Н. Познание человека // Кашина Н. Человек в творчестве Ф.М. Достоевского. М., 1986. С. 91.

Как уже отмечалось в третьей главе, сомнения лермонтовского героя обусловлены «неугаданностью Судьбы»⁶³. Сомнение возникает по причине незнания и неуверенности героя в исходе своего поединка с Судьбой. Сомнения и неуверенность не позволяют поздним героям Лермонтова выйти из ряда так называемых «случайностей».

Необходимо отметить принципиальное различие в отношении к сомнению героя – интеллигента 1830-х гг. и новых героев – маленьких людей, героев-мечтателей. Печорин признается, что «любит сомневаться во всем», и при этом видит в сомневающемся состоянии современных людей – слабость и бессмысленность: «мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению...» (IV, 309). Это осознанное сомнение мыслящего человека, подвергающего осмыслению окружающий мир и самого себя.

Последний же герой Лермонтова – Лугин и герои ранней прозы Достоевского теряют способность осознанно сомневаться, их сомнения рождены страхами, хандрой, галлюцинациями (см. Приложение В). Сомневающийся герой у раннего Достоевского совершает неожиданные поступки, действия, зачастую тем самым опровергая свои идеологические установки или мысли. Статус поступка приобретает самостоятельное значение, это своеобразная система координат, с помощью которой Достоевский проверяет своих героев-мечтателей.

Демонизм сознания и бытия героя раннего творчества Достоевского определяется несоответствием внутренних проекций героя и его поступков или неожиданными переломами и надрывами жизненного пути – в тех случаях, когда герой выражается только во внешнем плане (и ему не дано слово в произведении). Тогда несоответствие выявляется с помощью диегезиса, в оценке поступка или действия героя другими персонажами, в неуместности или «ненормальности», наделяющих мир статусом «болезненного». Однако герои раннего Достоевского

⁶³ Исупов К.Г. О метафизике Лермонтова // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 44.

совершают ту же ошибку, что и лермонтовские герои: осознанное сомнение и инстинктивное, порожденное страхом или болезнью, и в том и в другом случае замыкаются на «неугаданности Судьбы». В результате чего повествование заполняется случайностями, событиями, совершающимися вдруг, внезапно, на место судьбы приходит власть Случая, поскольку «герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе цепочки немотивированной событийности»⁶⁴.

Примечательно, что в экзистенциальной ситуации, требующей от такого героя ответа, нарастающее сомнение усиливает его страх, и зачастую герой не отвечает, а вопрошает. Экзистенциальная ситуация отражает пограничное состояние героя. А.Н. Кошечко отмечает, что «пограничность является одной из доминантных особенностей мировидения самого Достоевского»⁶⁵. Сомнение же, идущее от Демона Лермонтова, усиливает эту пограничность и колебания как героев Лермонтова, так и ранних героев Достоевского. Принципиальным становится то, что «результатом проживания “пограничных” ситуаций <...> становится постановка “болевых” вопросов о смысле собственной жизни и бытия в целом»⁶⁶. Ключевым повторяющимся в текстах обоих художников является вопрос «что-с?», выражающий недоверие, страх и свидетельствующий об открытии сознания героя. Данный вопрос можно обозначить как определенный композиционный элемент, ломающий событийный ряд (см. Приложение В). Это связано с тем, что сомнение порождает в таких героях чувство неизбежности. В повести «Двойник» герой постоянно задает вопрос, зачастую обращаясь к самому себе: «Что, что это?», «Да что ж это такое, – подумал он с досадою, – что ж это я, с ума, что ли, в самом деле сошел?» (1, 141) и т.д. Тотальное непонимание происходящего обостряет желание таких героев разрешить ситуацию, при этом доминантными становятся мотивы мучений, тоски, тревоги и ожидания беды: «Наконец, в тоске своей, он начал желать, чтоб хоть бог знает как, да только

⁶⁴ Исупов К.Г. О метафизике Лермонтова // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 44.

⁶⁵ Кошечко А.Н. Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. Томск, 2014. С. 46.

⁶⁶ Там же. С. 47.

разрешилось бы всё поскорее, хоть и *бедой* какой-нибудь <...> Как тут судьба поймала господина Голядкина: не успел он пожелать, как *сомнения* его вдруг разрешились, но зато самым странным и самым неожиданным образом» (1, 146; курсив мой. – А.Х.).

Взыскую со своих ранних героев, намеренно погружая их в экзистенциальные ситуации, Достоевский заставил их начать сомневаться в собственном существовании, в идентичности своего сознания. Это совершенно иной уровень и тип сомнения, и такой процесс ознаменуется в творчестве уже позднего Достоевского переходом от «критики души» и двойничества к рождению внутренних голосов героев, к превращению Демона в собственного внутреннего черта.

Таким образом, проблема героя в творческих системах позднего Лермонтова и раннего Достоевского является репрезентантом их сближения и общих процессов их соотношения. Лермонтовский Демон и «герой нашего времени», Лугин как человек судьбы и тупиковой ситуации проложили дорогу героям раннего Достоевского. Их экзистенциальная философия формирует особый психологический тип сомневающегося, раздвоенного сознания. Двойничество и амбивалентность ранних героев Достоевского обусловили возникновение «диалектики души», идущей от традиции Лермонтова и генетически связанной с диалогизацией сознания, но обозначившей себя новыми характерными чертами психологического анализа Достоевского.

Заключение

Позднее творчество Лермонтова и раннее творчество Достоевского приходятся на эпоху во многом переходную, когда наблюдается ситуация смены внутри литературных направлений и тенденций в целом внутри литературного процесса и внутри художественных миров самих художников. Время возникновения поздних текстов Лермонтова и ранних текстов Достоевского отмечается обозначившимся парадигматическим сломом: уходит время поэзии, наступает эпоха прозы, развивается торговое направление, буржуазный расчет, век приобретает «скучную физиономию банкира», наконец, появление фотографии порождает серьезные вопросы о статусе искусства. Это вызвало и художественные сдвиги: трансформацию творческого метода, жанра, мышления и философских ориентиров в целом.

В плане историко-литературном происходит столкновение идей немецкой идеалистической философии и идей Л. Фейербаха, давших толчок к развитию материализма и естественных наук. В литературе встает проблема перехода от романтизма к реализму. Однако в отношении творчества Лермонтова актуализация традиционного движения от романтизма к реализму вызывает споры среди исследователей. Синтез творческих методов сохраняется и в раннем творчестве Достоевского. Пересмотр традиционных парадигм обусловил возникновение изменений как на формальном уровне – нарушение логики привычного выстраивания повествования, так и на содержательном – появление новых типов героев, философских категорий, поисков «героя времени». Эпохальные сдвиги провоцировали изменения на всех уровнях литературного процесса и поэтики литературного текста, в связи с этим следует учитывать аналогичные процессы в типологии эстетического сознания вообще и в индивидуальном творческом мышлении рассматриваемых писателей.

Для исследования соотношения и особенностей творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского предварительно был проведен анализ характера обращений и упоминаний Достоевского к личности и творчеству

Лермонтова, который показал, что интерес Достоевского к его предшественнику проявился рано (первые впечатления относятся к 1840 г.), но сохранился до конца творческого и жизненного пути писателя и носил во многом имманентный характер. Восприятие Достоевским предшественника было неоднозначным: от восторженных отзывов о литературном таланте Лермонтова до откровенных попыток отгородиться от поэта.

В целом, изучение проблемы соотношения художественных миров двух фигур, отразивших кризисную ситуацию времени, позволило конкретизировать момент перелома в литературе на разных уровнях.

Заявленная проблема целого и отдельного говорит об активном поиске форм и в то же время о раздробленности «содержания». Хронотопические модели позднего Лермонтова и раннего Достоевского отразили состояние переходности, неустойчивости, сомнений. Осмысление феномена Петербурга в творческом сознании Лермонтова и Достоевского привело не просто к созданию текста о нем, но выявило миромоделирующую функцию петербургского хронотопа. Принципиальным стало то, что Петербургскому тексту Достоевского со всем комплексом амбивалентности, энтропии, миражности, мечтательства предшествовал Петербургский текст Лермонтова, открывший новое «провиденциальное» пространство города. Утрата причинно-следственных связей между событиями в силу кризисного состояния мира обозначила возможности для изображения летописного времени, а следствием этому стало сосредоточение на фиксации мимолетного. Так, феномен «минуты», обозначив чрезвычайно остро проблему «безвременья», явился ключевой темпоральной моделью в творчестве как позднего Лермонтова, так и раннего Достоевского.

Вместе с тем все эти явления: и Петербургский текст, и летописное время, и «минута», — оказываются тесно связаны с нарративными особенностями произведений позднего Лермонтова и раннего Достоевского.

Дисгармоничная картина мира в поздних повестях Лермонтова и ранних повестях Достоевского на формальном уровне провоцировала возникновение неожиданных соединений разных элементов мира, отчего повествование

приобретало дробную структуру. Для настоящего исследования принципиальной стала демонстрация нарушения классической структуры повествования. Переход к новой наррации осуществился посредством использования разнообразных рекомбинаций, и здесь ключевым приемом явился монтаж. Монтажность позволяла проследить не только процесс созидания новых «содержательных форм» через объединение контрастных частей и точек зрения, что стало основой для разработки особого типа русского романа, но и проявление процессов самосознания героев.

Усилению же монтажности текстов Лермонтова и Достоевского послужила категория случайности, определившая состояние тотального критицизма умов. Случай не только знаменовал переход от старой действительности к новой, но и способствовал развитию психологического анализа. И как феномен неожиданности случай, в повествовании эксплицитно выразившийся в слове «вдруг», стал маркером экзистенции героев Лермонтова и Достоевского. Наконец, идея случайности определила появление важнейшей формы психологического анализа – «диалектики души».

Неоднозначность образа человека в мире позднего Лермонтова и раннего Достоевского была продиктована сложностью самого мира (в силу его неустановившегося образа). Проявление этих процессов очевидно в синтетичности формы рассматриваемых в данном исследовании произведений. Поиск жанра, представленный в двух художественных системах, сопровождался несоблюдением жанровых канонов, экспериментами в области жанровых определений и как следствие – изменениями самого героя. В ходе исследования этой проблемы было установлено, что жанровые поиски и испытания героев в повестях «Штосс» и «Хозяйка» являются показательными для общего состояния развития прозы в переходную эпоху. Эклектичность и синтез, положенные в основу создания указанных повестей, носили вполне романский характер. Поздним Лермонтовым был начат, а Достоевским продолжен процесс

обозначения «неисчерпаемости и репрезентативности особого типа русского романного сознания»¹.

Проблема героя является важнейшей проблемой при сближении позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Лермонтовский Демон и «герой нашего времени», Лугин как человек судьбы и тупиковой ситуации проложили дорогу героям раннего Достоевского. Познание человека как тайны, загадки бытия опиралось на традицию Лермонтова. Ранний Достоевский психологизировал демоническую личность, погрузил ее в этико-философские и общественно-социальные проблемы времени. Демонизм раннего Достоевского обрел масштаб особого психологического типа, став «идеей и формой времени» 1840-1850-х гг. Диалогизация сознания в творчестве Достоевского брала свое начало в «диалектике души» Лермонтова. В этом смысле исследование феномена чужого «я» в поздних произведениях Лермонтова и ранних произведениях Достоевского позволило проследить отношения на уровне диалога и выявить процессы самосознания и способности к рефлексии и саморефлексии.

Обозначенные процессы поставили героев в вопросительную ситуацию непонимания и сомнений, ключевой вопрос последней повести Лермонтова «что-с?» определил возникновение экзистенциальной философии героев позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Категория сомнения, как и категория случайности, стала центральной для художественных миров позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Изучение этой категории позволило увидеть трансформацию проявлений и динамику рефлектирующего критического сознания. В результате чего сформировался особый тип сомневающегося, раздвоенного, демонического героя. Демонизм Лермонтова, явившись житнетворческой и мирозидательной категорией, не только положил начало традиции демонизма у Достоевского, но и сформировал особый психологический тип героя.

¹ Янушкевич А.С. Репрезентативная природа русского романа // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15-17 октября 2001 г.). Ч. 1. Томск, 2002. С. 149.

Заявленная в названии настоящего диссертационного исследования проблема определяется характером эволюционности и многоаспектности соотношения творческих систем позднего Лермонтова и раннего Достоевского. Рассмотрение преемственности и полемики двух художественных миров позволило выявить значимые результаты одного периода русской литературы и раскрыть новый взгляд на человека, мир и способы их изображения на последующем этапе.

Обращение к данной проблеме предполагает не только выделение значимых уровней сравнительного анализа: формального (исследование нарративных стратегий, жанрового своеобразия, хронологических моделей) и содержательного (исследование ключевых философско-психологических категорий и явлений, демонстрирующих черты сознания «героев времени» и определяющих своеобразие творческих систем), но и изучение истории и особенностей рецепции одного художника другим. Широкие перспективы открывает как дальнейшее исследование данного вопроса в отношении Лермонтова и Достоевского (например, с привлечением стихотворного наследия Лермонтова и поздних романов Достоевского), так и постановка проблемы соотношения творческих парадигм в русской литературе для изучения на макроуровнях. Достаточно вспомнить о связях художественных миров позднего Пушкина и раннего Лермонтова, позднего Толстого и Чехова, позднего Толстого и раннего Короленко. Рассмотрение и осмысление указанных и других творческих связей русской литературы ждет своего исследователя.

Список использованных источников и литературы

I. Произведения М.Ю. Лермонтова

1. Лермонтов М.Ю. Демон // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1980. – Т. 2. – С. 374-405.
2. Лермонтов М.Ю. Сказка для детей // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1980. – Т. 2. – С. 405-425.
3. Лермонтов М.Ю. Княгиня Лиговская // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 110-171.
4. Лермонтов М.Ю. «Я хочу рассказать вам» // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 171-175.
5. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 183-315.
6. Лермонтов М.Ю. Кавказец // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 315-319.
7. Лермонтов М.Ю. Штосс // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 319-335.
8. Лермонтов М.Ю. Панорама Москвы // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 335-340.
9. Лермонтов М.Ю. Письма // М.Ю. Лермонтов. Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л., 1981. – Т. 4. – С. 357-430.

II. Произведения Ф.М. Достоевского

10. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 13-108.
11. Достоевский Ф.М. Двойник // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 109-230.
12. Достоевский Ф.М. Роман в девяти письмах // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 230-240.

13. Достоевский Ф.М. Господин Прохарчин // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 240-264.
14. Достоевский Ф.М. Хозяйка // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 264-321.
15. Достоевский Ф.М. Ползунков // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2. – С. 5-16.
16. Достоевский Ф.М. Слабое сердце // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2. – С. 16-49.
17. Достоевский Ф.М. Честный вор // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2. – С. 82-95.
18. Достоевский Ф.М. Елка и свадьба // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2. – С. 95-102.
19. Достоевский Ф.М. Белые ночи // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2. – С. 42-142.
20. Достоевский Ф.М. Маленький герой // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972. – Т. 2. – С. 268-296.
21. Достоевский Ф.М. Ряд статей о русской литературе // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1978. – Т. 18. – С. 41-108.
22. Достоевский Ф.М. Петербургская летопись // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1978. – Т. 18. – С. 11-35.
23. Достоевский Ф.М. Петербургские сновидения в стихах и прозе // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1979. – Т. 19. – С. 67-86.
24. Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1980-1984. – Т. 21-27.
25. Достоевский Ф.М. Записи к «Дневнику писателя» за 1876г. Из рабочих тетрадей за 1875-77гг. // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1982. – Т. 24. – С. 66-315.
26. Достоевский Ф.М. Письма // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1985. – Т. 28. Кн. 1.

III. Литература, посвященная биографии и творчеству М.Ю. Лермонтова

27. Абрамович Г. Трагедийная тема в творчестве Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814-1964. – М.: Наука, 1964. – С. 42-76.
28. Алексеев П.В. Восточный текст в поэтике М.Ю. Лермонтова // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 374. – С. 7-10.
29. Андроников И. Лермонтов. Исследования и находки. Изд. 4-е. / И. Андроников. – М.: Художественная литература, 1977. – 647 с.
30. Асмус В. Круг идей Лермонтова // Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С. 359-412.
31. Белинский В.Г. Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова // Белинский В.Г. Избранное. – М., 2010. – С. 323-410.
32. Белинский В.Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В.Г. Полн.собр.соч.: в 13 т. / В.Г. Белинский. – М., 1954. – Т. 4. – С. 479-547.
33. Белинский В.Г. Письмо В.П. Боткину // Белинский В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Л.: ОГИЗ: Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 238-239.
34. Блок А.А. Педант о поэте // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2002. – С. 399-404.
35. Бочаров С.Г. Открыватель верхнего ряда русской прозы // Мир Лермонтова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 434-442.
36. Булгарин Ф.В. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2013. – Т.1. – С. 68-76.
37. Вайскопф М. Тупиковый вариант: «Штосс» Лермонтова // Вайскопф М. Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 585-590.
38. Васильева И.Э. Проза Лермонтова: эволюция повествовательной конструкции // Мир Лермонтова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 467-485.
39. Вацуро В.Э. О Лермонтове / В.Э. Вацуро. – М.: Новое издательство, 2008. – 716 с.

40. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Лермонтов. Исследования и материалы. – Л., 1976. – С. 223-252.
41. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2002. – С. 607-620.
42. Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова / Э.Г. Герштейн. – М.: Художественная литература, 1986. – 351 с.
43. Гребнева М.П. Поэтика демонической темы в русской литературе 10-30-х годов XIX века (Жуковский, Пушкин, Лермонтов): дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / М.П. Гребнева. – Томск, 1995. – 225 с.
44. Дмитриева Е.Е. Романтический герой, герой нашего времени, лишний человек: к генеалогии образа // Мир Лермонтова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 443-466.
45. Жилиякова Э.М. Роман В. Скотта «Приключения Найджела» и проза М.Ю. Лермонтова. Статья первая // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 2 (28). – С. 94-108.
46. Жилиякова Э.М. Роман В. Скотта «Приключения Найджела» и проза М.Ю. Лермонтова. Статья вторая // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 4 (30). – С. 75-86.
47. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики / А.И. Журавлева. – М., 2002. – 288с.
48. Журавлева А.И. Повествование и повесть у Лермонтова // Русская повесть как форма времени. – Томск, 2002. – С. 108-114.
49. Журавлева А.И. Поэма «Демон» // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2014. Т.2. – С. 855-870.
50. Исупов К.Г. О метафизике Лермонтова // Мир Лермонтова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 42-51.
51. Карташова И.В. «Собрание повестей» или роман? О жанровом своеобразии «Героя нашего времени» Лермонтова / И.В. Карташова, А.Н. Штырова // Русская повесть как форма времени. – Томск, 2002. – С. 115-123.

52. Логиновская Е. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон» / Е. Логиновская. – М.: Художественная литература, 1977. 116 с.
53. Лотман Ю.М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лермонтовский сборник. – М., 1984. – С. 13-24.
54. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и мотив карточной игры в русской литературе // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – Т.2. – С. 137-146.
55. Лотман Ю.М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 5-23.
56. Макогоненко Г.П. О народности Лермонтова // Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин / Г.П. Макогоненко. – Л.: Советский писатель, 1987. – С. 264-356.
57. Мануйлов В.А. М.Ю. Лермонтов. Биография писателя / В.А. Мануйлов. – Л.: Просвещение, 1976. – 176 с.
58. Мануйлов В.А. Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? (полемиические заметки) // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2002. – С. 658-665.
59. Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. – СПб., 1996. – С. 5-47.
60. Маркович В.М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Pro e contra. – СПб., 2014. – Т.2. – С. 347-367.
61. Михайлов А.В. Герой нашего времени и историческое мышление формы // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М., 2000. – С. 291-311.
62. Михайлова Е. Проза Лермонтова / Е.Михайлова. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. – 383 с.
63. Найдич Э.Э. Еще раз о «Штоссе» // Лермонтовский сборник. – М., 1984. – С. 194-213.
64. Найдич Э.Э. [Комментарии] // М.Ю. Лермонтов. Полн.собр.соч.: в 4 т. – М.; Л., 1948. Т. 4. – С. 468-470.

65. Нейман Б.В. Фантастическая повесть Лермонтова // Научные доклады высшей школы. – М., 1976. – №2. – С. 14-24.
66. Паперный В. Сюжеты Лермонтова в типологической перспективе // Мир Лермонтова. – СПб.: Скрипториум, 2015. – С. 13-26.
67. Поплавская И.А. Взаимодействие поэтического и прозаического начал в сборнике «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 297. – С. 17-23.
68. Поплавская И.А. Динамика взаимодействия поэзии и прозы в творчестве М.Ю. Лермонтова // Типы взаимодействия поэзии и прозы в русской литературе первой трети XIXв. – Томск, 2010. – С. 207-305.
69. Родзевич С. Лермонтов как романист / С. Родзевич. – Киев, 1914. – С. 101-110.
70. Слащев Е.Е. О поздней прозе Лермонтова // Славянский сборник. I. – Фрунзе, 1958. – С. 133-141.
71. Сливицкая О.В. «Идеальная встреча»: Лермонтов и Лев Толстой // Мир Лермонтова. – СПб., 2015. – С. 51-64.
72. Удодов Б.Т. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы / Б.Т. Удодов. – Воронеж, 1973. – 701 с.
73. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Книга для учителя / Б.Т. Удодов. – М., 1989. – 188 с.
74. Уразаева Т.Т. «Герой нашего времени». «Путешествующие и записывающие люди». Печорин и его дневник // Т.Т. Уразаева. Лермонтов: история души человеческой. – Томск, 1995. – С. 82-112.
75. Уразаева Т.Т. К проблеме жанрового своеобразия новеллы М.Ю. Лермонтова «Штосс» // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1976. – С. 3-12.
76. Уразаева Т.Т. О философских и эстетических основах новеллистического жанра у Лермонтова // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1977. – С. 44-52.
77. Уразаева Т.Т. Романтическая поэтика в художественной системе Лермонтова (повесть «Штосс») // Сборник трудов молодых ученых. – Томск, 1974. – Вып. 3. – С.40-50.

78. Фридлиндер Г.М. Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. – 1965. – №1. – С. 33-49.
79. Ходанен Л.А. Поэтика Лермонтова. Аспекты мифопоэтики / Л.А. Ходанен. – Кемерово, 1995. – 92 с.
80. Чистова И.С. Проза Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981. – Т. 4. – С. 435-470.
81. Чистова И.С. Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуралистическая повесть» 1840-х гг. // Русская литература. – 1978. – №1. – С. 116-121.
82. Шевырев С.П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Pro et contra. – СПб.: РХГА, 2013. – Т.1. – С. 98-112.
83. Шкловский В. О том, как в советское время заново был открыт Лермонтов // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива. *О несходстве сходного*. Энергия заблуждений. Книга о сюжете / В. Шкловский. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 2. – С. 24-29.
84. Шмид В. О новаторстве лермонтовского психологизма // М.Ю. Лермонтов. Pro e contra. – СПб., 2014. – Т.2. – С. 468-482.
85. Щеблыкин И.П. К трактовке аллегорий символично-философской повести Лермонтова «Штосс» // Русская литература. – 2004. – №3. – С. 120-127.
86. Эйхенбаум Б.М. О смысловой основе «Героя нашего времени» // Русская литература. – 1959. – №3. – С. 8-28.
87. Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове / Б.М. Эйхенбаум. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 321 с.
88. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М.: Захаров И.В., 2005. – 522 с.
89. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1964. – 582 с.

IV. Литература, посвященная биографии и творчеству Ф.М. Достоевского

90. Алоэ С. Внутреннее пространство Ордынова. Из наблюдений над повестью «Хозяйка» // Достоевский и мировая культура: Альманах. – СПб.: «Серебряный век», 2007. – № 23. – С. 9-16.
91. Баршт К.А. Эпистолярная форма и двойная наррация в повествовательной модели Ф.М. Достоевского // DOSTOEVSKY MONOGRAPHS. Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. – СПб, 2012. – Вып. 3. – С. 27-52.
92. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е / М.М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – 316 с.
93. Валагин А.П. «Герой нашего времени» Лермонтова и «Бесы» Достоевского // Сборник научных студенческих работ. – Воронеж, 1968. – Вып. 1. – С. 110–113.
94. Валагин А.П. Читал ли Достоевский «Княгиню Лиговскую»? // Ф.М. Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1978. – Т. 3. – С. 205-208.
95. Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. – Л.: Academia, 1929. – 392 с.
96. Галкин А. Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. – 1996. – № 1. – С. 316-323.
97. Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова / Э.Г. Герштейн. – М.: Художественная литература, 1986. – 350 с.
98. Гиголов М.Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1985. – Т. 7. – С. 64-72.
99. Гроссман Л. Достоевский / Л. Гроссман. – М.: Молодая гвардия, 1965. – 604 с.
100. Гроссман Л.П. Достоевский и театрализация романа // Гроссман Л.П. Цех пера: Эссеистика. – М.: Аграф, 2000. – С. 325-330.
101. Дилакторская О.Г. Петербургская повесть Достоевского / О.Г. Дилакторская. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – 347 с.
102. Добролюбов Н.А. Забитые люди // Собрание сочинений: в 3 т. / Н.А. Добролюбов. – М., 1952. – Т. 3. – С. 456-505.

103. Долинин А.С. Достоевский Федор Михайлович // Достоевский и другие. – Л., 1989. – С. 73-88.
104. Жиякова Э.М. К жанровым исканиям раннего Достоевского // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1972. – С. 35-38.
105. Жиякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. – Томск, 1989. – 272 с.
106. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 209 с.
107. Казаков А.А. Диалогическая позиция и диалогическая ситуация в художественном мире Достоевского // DOSTOEVSKY MONOGRAPHS. Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. – СПб, 2012. – Вып. 3. – С. 410-423.
108. Казаков А.А. Повесть в системе жанров Ф.М. Достоевского // Русская повесть как форма времени. – Томск, 2002. – С. 200-206.
109. Казаков А.А. Ф.М. Достоевский и Л. Фейербах: об одном из возможных источниках диалогизма Достоевского // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 361. – С. 13-16.
110. Канунова Ф.З. Некоторые проблемы преподавания творчества Ф.М. Достоевского (общий курс по истории русской литературы XIX в./ III часть) // Достоевский и время. – Томск, 2004. – С. 9-17.
111. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1978. – Т. 3. – С. 41-54.
112. Кашина Н. Человек в творчестве Ф.М. Достоевского / Н. Кашина. – М., 1972. – С. 59-108.
113. Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1825-1859) / В.Я. Кирпотин. – М., 1960. – 606 с.
114. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского / О.А. Ковалев. – Барнаул, 2011. – 316 с.

115. Константинова Н.В. «Гоголевский текст» в ранних произведениях Ф.М. Достоевского: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Н.В. Константинова. – Новосибирск, 2006. – 22 с.
116. Кошечко А.Н. Поэтика художественного пространства романов Ф.М. Достоевского 1860-х годов («Преступление и наказание», «Идиот»): дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / А.Н. Кошечко. – Томск, 2003. – 250 с.
117. Кошечко А.Н. Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук / А.Н. Кошечко. – Томск, 2014. – 480 с.
118. Лихачев Д.С. «Летописное время» у Достоевского // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 99-112.
119. Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. – Л.: Советский писатель, 1984. – С. 60-80.
120. Лихачев Д.С. Достоевский в поисках реального и достоверного // Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб., 2006. – С. 285-304.
121. Манн Ю.В. Семь знаковых слов // Манн Ю.В. Тургенев и другие. – М., 2008. – С. 337-354.
122. Месерич Н. Проблема музыкального построения в повести «Записки из подполья» // Достоевский и его время. – Л., 1971. – С. 154-166.
123. Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821-1849 / В.С. Нечаева. – М.: Наука, 1979. – 288 с.
124. Новикова Е.Г. «Таинственный посетитель» В.А. Жуковского и Ф.М. Достоевского: к проблеме художественного метода // Жуковский и время. – Томск, 2007. – С. 180-186.
125. Портнов Г.О. Поэтика «замкнутого пространства» в раннем творчестве Ф.М. Достоевского (на материале «Петербургской поэмы» «Двойник»): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Г.О. Портнов. – Самара, 2012. – 19 с.
126. Савинков С.В. На пути к роману Достоевского: типология героя // Поэтика русской литературы. – М., 2009. – С. 211-222.

127. Соркина Д.Л. «Фантастический реализм» Достоевского. Статья вторая. «Фантастические характеры» // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1973. – С. 31-43.
128. Топоров В.Н. Господин Прохарчин. К анализу петербургской повести Достоевского / В.Н. Топоров. – Иерусалим: Изд-во им. И.Л. Магнеса [и др.], 1982. – 108 с.
129. Фридлендер Г.М. В борьбе идей (Достоевский в современном мире) // Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 7-62.
130. Фридлендер Г.М. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов // История русского романа: в 2 т. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. – Т.1. – С. 416-431.
131. Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. – М.: Наука, 1964. – 402 с.
132. Фридлендер Г.М. Достоевский и мировая литература. – М.: Художественная литература, 1979. – 421 с.
133. Чирков Н.М. О стиле Достоевского / Н.М. Чирков. – М.: Наука, 1964. – 156 с.
134. Чичерин А.В. Достоевский – искусство прозы // Достоевский. Художник и мыслитель. – М., 1972. – С. 260-284.
135. Шкловский В.Б. «Вдруг» Достоевского // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: *О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете* / В.Б. Шкловский. – М.: Худ. литература, 1983. – С. 567-574.
136. Щенников Г.К. Мысль о человеке и структура характера у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1976. – Т.2. – С. 3-11.
137. Этов В.И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского // Достоевский художник и мыслитель. – М., 1972. – С. 332-333.
138. Янушкевич А.С. В.А. Жуковский в мире Достоевского // Достоевский и время. – Томск, 2004. – С. 74-81.
139. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1990. – Т.1. – 622 с.

140. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1990. – Т.2. – 622 с.
141. Leatherbarrow W.J. The companion guide to Dostoevskii. Cambridge University Press. – Cambridge, 2002. – 244 p.
142. Terras V. Reading Dostoevsky. The University of Wisconsin Press. – USA, 1998. – 171 p.

V. Работы по истории и теории литературы

143. Анциферов Н.П. Душа Петербурга / Н.П. Анциферов. – Л., 1990. – 249 с.
144. Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города - Петербурга Достоевского - на основе анализа литературных традиций / Н.П. Анциферов. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 581 с.
145. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.
146. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979. – 421 с.
147. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – М., 2004. – 373 с.
148. Блок А.А. О литературе / А.А. Блок. – М.: Художественная литература, 1989. – 478 с.
149. Гинзбург Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 221 с.
150. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Художественная литература, 1977. – 442 с.
151. Гончаров И. А. «Мильон терзаний»: (Критический этюд) // Гончаров И. А. Собрание сочинений: в 8 т. / И.А. Гончаров. – М., 1955. Т. 8. С. 7-40.
152. Гуревич А.М. О типологических особенностях русского романтизма // К истории русского романтизма. – М.: Наука, 1973. – С. 505-526.
153. Канунова Ф.З. Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). – Томск, 1967. – 187 с.

154. Канунова Ф.З. Повесть как литературный жанр (К формированию теории жанра в русской литературе первой трети XIX в.) // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1976. – С. 3-18.
155. Канунова Ф.З. Проблема личности и жанра // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1972. – С. 9-5.
156. Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соиск. уч. степ. д-ра филол. наук / В.С. Киселев. – Томск, 2006. – 47 с.
157. Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского / О.А. Ковалев. – Барнаул, 2011. – 316 с.
158. Лебедева О.Б. Категория жанра как носитель миromоделирующих функций литературного текста // Картина мира: язык, философия, наука: Доклады участников Всероссийской школы молодых ученых (1-3 ноября 2001 года). – Томск, 2001. – С. 113-116.
159. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 209-335.
160. Лихачев Д.С. Художественное время в древнерусской литературе // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 247-299.
161. Лотман Ю.М. Карточная игра // Беседы о русской культуре. Быт традиции русского дворянства (XVIII- нач. XIX века). – СПб., 1997. – С. 136-164.
162. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 1997. – С. 594-604.
163. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 1997. – С. 814-820.
164. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1992. – Т. 2. – С. 9-22.
165. Лотман Ю.М. Символические пространства // Лотман Ю.М. «Внутри мыслящих миров». Человек-текст-семиосфера-история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 239-278.

166. Маркович В.М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. – Л., 1987. – С. 138-166.
167. Маркович В.М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе 19в. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. – СПб., 1993. – С.113-135.
168. Михайлов А.В. Обратный перевод / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
169. Михайлов А.В. Проблема анализа перехода к реализму // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – М., 1997. – С. 43-112.
170. Нольман М.Л. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. – М.: Наука, 1973. – С. 386-419.
171. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе пушкинской эпохи // Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – М., 2008. – С. 73-89.
172. Орлицкий Ю.Б. Типология прозиметрических текстов // Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М., 2002. – С. 411-432.
173. Осмоловский О.Н. «Диалектика души» как метод психологического анализа // Проблемы психологизма в художественной литературе. – Томск, 1980. – С. 121-130.
174. Писарев Д.И. Обломов: Роман И.А. Гончарова // Гончаров И.А. в русской критике: Сборник статей. – М., 1958. – С. 94-137.
175. Сдобнов В.В. Русская литературная демонология. Этапы развития и творческого осмысления / В.В. Сдобнов. – Тверь, 2002. – 316 с.
176. Сискевич А.Е. Демонический комплекс в художественном мире А.А. Ахматовой: дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / А.Е. Сискевич. – Томск, 2010. – 230 с.
177. Скатов Н.Н. Искусство великого синтеза (Об особенностях русской литературы начала прошлого века) // Русская литература и культура нового времени. – СПб.: Наука, 1994. – С. 3-21.

178. Стрельникова И.П. От греческого романа к римскому. Аристид. Варрон // Античный роман. – М.: Наука, 1969. – С. 256-273.
179. Топоров В.Н. Петербургский текст / В.Н. Топоров. – М.: Наука, 2009. – 819 с.
180. Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. – С. 259-367.
181. Топоров В.Н. Пространство и текст // Топоров В.Н. Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227-284.
182. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 326-346.
183. Уваров М.С. Поэтика Петербурга: очерки по философии культуры / М.С.Уваров. - СПб., 2011. – 252 с.
184. Фаустов А.А. Из истории «маленьких людей»: Башмачкин и Поприщин // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): Сб. статей / Ред. Н.В. Хомук. – Томск, 2008. – Вып. 2. – С. 103-124.
185. Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков / Л.А. Ходанен. – Томск, 2000. – 320 с.
186. Цветаева М.И. Два Лесных царя // Сочинения: в 2 т. / М.И. Цветаева. – М., 1980. – Т. 2. – С. 458-466.
187. Шкловский В. На смену слову пришло изображение. Кино // Шкловский В. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 229-237.
188. Шкловский В. Мир монтажен // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: *О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете* / В. Шкловский. – М.: Худ. литература, 1983. – С. 445-448.
189. Шкловский В. О мениппеях // Шкловский В. Избранное: в 2 т. Тетива: *О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете* / В. Шкловский. – М.: Худ. литература, 1983. – С. 241-246.
190. Шкловский В.Б. Содержание и конфликт // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М., 1983. – С. 201-204.

191. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славян. культуры, 2008. – 302 с.
192. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: учебное пособие / А.С. Янушкевич. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 752 с.
193. Янушкевич А.С. Репрезентативная природа русского романа // Проблемы литературных жанров: Материалы X Международной научной конференции (15-17 октября 2001 г.). – Ч. 1. – Томск, 2002. – С. 143-150.
194. Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени. – Томск, 2002. – С. 97-107.
195. Янушкевич А.С. Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1972. – С. 9-13.

VI. Справочные, энциклопедические издания и словари

196. Большой немецко-русский словарь: в 3 Т. – М.: Русский язык, 1997. – Т. 3. – С. 398.
197. Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – 468 с.
198. История русского искусства / Под общей редакцией Грабаря И.Э. – М., 1964. – Т. 8. Кн. 2. – С. 299.
199. Лермонтовская энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. – 784 с.
200. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – 1596 с.
201. Львова Е.П. Мировая художественная культура XIX. Изобразительное искусство, музыка и театр / Е.П. Львова, Д.В. Сарабьянов, Е.А. Борисова, Н.Н. Фомина, В.В. Березин. – СПб., 2007. – С. 188-240.
202. М.Ю. Лермонтов. Творческое наследие и современная театральная культура. 1941-2014. Сборник документов. – М.: Минувшее, 2014. – 335 с.

203. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1. А-К. – С. 366-367.
204. Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Г – З / Авт.-сост., Е.Л. Гинзбург и др. – М., 2010. – 1048 с.
205. Фасмер М. Этимологический словарь рус. яз.: в 4 т. / М. Фасмер. – М., 2004. – Т. 3. – 540 с.
206. Шайкевич А.Я. Статистический словарь языка Достоевского / А.Я. Шайкевич, В.М. Андрющенко, Н.А. Ребецкая; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – М.: Языки славян. культуры (Кошелев), 2003. – 832 с. – (Studia philologica).
207. Lantz K. The Dostoevsky Encyclopedia. Greenwood Press, Westport, Connecticut London. – USA, 2004. – 500 p.

Приложение А

Репрезентанты проявления категории случайности в текстах позднего Лермонтова
и раннего Достоевского

Таблица А.1 – Категория случайности

Категория случайности	М.Ю. Лермонтов	Ф.М. Достоевский
«Вдруг» как репрезентант	1. «Так он добрался почти до конца переулка, и ни одна надпись ничем не поразила его воображения, как вдруг он кинул случайно глаза на противоположную сторону улицы и увидал над одними воротами жестяную доску вовсе без надписи» Штосс 2. «В таком положении сидел он четверть часа, и вдруг ему послышался шорох, подобный легким шагам, шуму платья, или движению листа бумаги... Хотя он не верил привидениям... но вздрогнул, быстро поднял голову - и увидел перед собою в сумраке что-то белое и, казалось, воздушное...» Княгиня Лиговская 3. «Так прошло около часа. Месяц светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты. Вдруг на яркой полосе, пересекающей пол, промелькнула тень» Герой нашего времени	1. «Ему вдруг пришло в голову, что всю жизнь свою он был одинок, что никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить» Хозяйка 2. «Он вдруг сознавал свое настоящее положение, вдруг стал понимать, что он одинок и чужд всему миру, один в чужом углу, меж таинственных, подозрительных людей, между врагов» Хозяйка 3. «Это случилось вдруг, самым смешным образом, совсем неожиданно, и, как нарочно, в эту минуту я стоял на виду, не подозревая зла и даже забыв о недавних моих предосторожностях. Вдруг я был выдвинут на первый план, как заклятый враг и естественный соперник m-г М *» Маленький герой

Продолжение таблицы А.1

Погружение героев в болезненное, лихорадочное состояние при неожиданном столкновении с действительностью	1. «Ему это показалось странно. Уж полно, есть ли Столярный переулок?» Штосс 2. «Многие жители Петербурга, проводшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба» Княгиня Лиговская 3. «засунув руки в карманы, повеся голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе <...> Следы душевной усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство» Штосс	1.«И мало-помалу беспечность Ордынова стала невольно упадать; действительность уже подавляла его, вселяла в него какой-то невольный страх уважения. Он стал уставать от наплыва новых впечатлений» Хозяйка 2. «Наконец, в истощении сил, господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной ...и пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки. Неизвестно, сколько именно времени проведено было им в этом занятии. Известно только, что в это мгновение господин Голядкин дошел до такого отчаяния, так был истерзан, так был измучен, до того изнемог и опал и без того уже слабыми остатками духа, что позабыл обо всем» Двойник
--	---	---

Продолжение таблицы А.1

Психологическое наполнение событий	1. «В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты... одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую» Штосс 2. «— Вы правы, — отвечал угрюмо Лугин, — я непременно пойду. Он встал, взял шляпу и вышел» Штосс 3. «он встал, взял карточку и с каким-то непонятым волнением ожидания поднес ее к решетке камина;...на ней было напечатано готическими буквами: князь Степан Степаныч Лиговской, с княгиней. Он побледнел, вздрогнул, глаза его сверкнули, и карточка полетела в камин» Княгиня Лиговская 4. «Минуты три он ходил взад и вперед по комнате, делая разные странные движения рукою, разные восклицания, — то улыбаясь, то хмуря брови; наконец он остановился, схватил щипцы и бросился вытаскивать карточку из огня: — увы! одна ее половина превратилась в прах...» Княгиня Лиговская	1. «вдруг, как будто надежда блеснула в глазах его, он двинулся с места с левой ноги, ступил три шага как только мог ловче и даже пристукнул правым сапогом, как делают солдаты, подойдя к подозвавшему их офицеру. Все ожидали, что будет» Слабое сердце 2. «Господин Голядкин вдруг вспомнил всё; казалось, все опавшие силы его возвратились к нему опять. Он сорвался с места, на котором доселе стоял, как прикованный, и стремглав бросился вон, куда-нибудь, на воздух, на волю, куда глаза глядят...» Двойник
--	--	---

Продолжение таблицы А.1

Пробуждение самосознания / осознание героями себя	1. «вдруг на дворе заиграла шарманка: она играла какой-то старинный немецкий вальс; Лугин слушал, слушал – ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться.. он бросился на постель и заплакал: ему представилось всё его прошедшее, он вспомнил, как часто бывал обманут, как часто делал зло именно тем, которых любил, какая дикая радость иногда разливалась по его сердцу, когда видел слезы, вызванные им из глаз, ныне закрытых навеки» Штосс 2. «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью» Герой нашего времени	1. «тотчас же после припадка веселости смех сменился каким-то странным озабоченным выражением в лице господина Голядкина» Двойник 2. «Все глаза обратились к т-те М*, и, застигнутая всеобщим вниманием врасплох, она вдруг сама, как дитя, покраснелась от какого-то противовольного и наивного чувства и через силу, хотя весьма неудачно, старалась подавить свою краску смехом...» Маленький герой
---	--	--

Окончание таблицы А.1

Нарушение формы письма или созданных текстов (в широком смысле)	1. «Видно было, что Лугин перерисовывал ее [картину] в других видах и не смог остаться довольным, потому что в разных углах холста являлась та же головка, замаранная коричневой краской» Штосс	1. «Теперь он перечел этот план [система Ордынова], переделал, думал о нем, читал, рылся и наконец отверг идею свою, не построив ничего на развалинах» Хозяйка 2. «Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевертывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело!» Слабое сердце
---	--	--

Приложение Б

Основные формы и значения темпоральной единицы «минута» в текстах позднего Лермонтова и раннего Достоевского

Таблица Б.1 – Феномен минуты

Минута	Лермонтов	Достоевский
Точный момент настоящего, момент открытий (самосознание)	1. «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу» Герой нашего времени	1. «Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» Слабое сердце 2. «Я мечтатель; у меня так мало действительной жизни, что я такие минуты, как эту, как теперь, считаю так редко, что не могу не повторять этих минут в мечтаньях» Белые ночи
Фиксация бытийности и судьбоносности настоящего	1. «В эту минуту Лугин не мог объяснить того, что с ним случилось, но с этой минуты он решился играть, пока не выиграет; эта цель сделалась целью его жизни» Штосс 2. «Вулич вышел в другую комнату и сел у стола; все последовали за ним: он знаком пригласил нас сесть кругом. Молча повиновались ему: в эту минуту он приобрел над нами какую-то таинственную власть» Герой нашего времени	1. «Тут господину Голядкину-старшему показалось, что вероломный друг его улыбается, что бегло и плутовски мигнул всей окружавшей их толпе, что есть что-то зловещее в лице неблагопристойного господина Голядкина-младшего, что даже он отпустил гримасу какую-то в минуту иудина своего поцелуя...» Двойник

Продолжение таблицы Б.1

Маркер кульминационного события	1. «Я взял со стола, как теперь помню, червонного туза и бросил кверху: дыхание у всех остановилось; все глаза, выражая страх и какое-то неопределенное любопытство, бегали от пистолета к роковому тузу, который, трепеща на воздухе, опускался медленно; в ту минуту, как он коснулся стола, Вулич спустил курок... осечка!» Герой нашего времени	1. «Вот было он сунулся и подался вперед; минута настала; буфетная опустела, и в ней нет никого; господин Голядкин видел всё это в окошко; в два шага очутился он у двери и уже стал отворять ее...» Двойник 2. «Но она не успела договорить, я прервал ее в самую отчаянную для меня минуту. Эта минута была так безбожно рассчитана, так изменнически подготовлена к самому концу, к шутовской развязке, и так уморительно смешно обставлена, что целый взрыв ничем неудержимого, всеобщего смеха отсалютовал эту последнюю выходку» Маленький герой
Маркер немотивированности перехода от одних событий к другим	1. «— Штос? – кто? – У Лугина руки опустились: он испугался. В эту минуту он почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое дыхание; и слабый шорох, и вздох невольный, и легкое огненное прикосновенье. Станный, сладкий и вместе <болез>ненный трепет пробежал по его жилам» Штосс	1. «В кучке молодых окружавших его сослуживцев вдруг, и, словно нарочно, в самую тоскливую минуту для господина Голядкина, появился господин Голядкин-младший, веселый по-всегдашнему, с улыбочкой по-всегдашнему...» Двойник

Продолжение таблицы Б.1

Минута «решительный» момент времени	как 1. «...он видел, что невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту. Надо было на что-нибудь решиться» Штосс 2. «"Ты видел, - отвечала она, - ты донесешь!" – и сверхъестественным усилием повалила меня на борт; мы оба по пояс свесились из лодки, ее волосы касались воды: минута была решительная» Герой нашего времени	1. «Чувствовал он, что решиться на что-нибудь в настоящую минуту было для него сущою необходимостью; даже чувствовал, что много бы дал тому, кто сказал бы ему, на что именно нужно решиться» Двойник 2. «всё это дало ясно почувствовать герою повести нашей, что минута для него настала решительная. Господин Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого, время посрамления врагов его» Двойник
Момент эмоционального напряжения (вводится описание эмоционального состояния героя)	1. «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно как буря...» Княгиня Лиговская 2. «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие - исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся» Герой нашего времени	1. «Нет, Аркаша, нет, твоя любовь ко мне беспредельна, я знаю; но ты не можешь ощущать и сотой доли того, что я чувствую в эту минуту. Мое сердце так полно, так полно! Аркаша! Я недостойн этого счастья!» Слабое сердце 2. «Ему хотелось что-то много сказать, но что такое – он сам не знал того; ему захотелось умереть в эту минуту» Хозяйка

Окончание таблицы Б.1

Психологический параллелизм	1. «”Странно, что я заметил этот портрет только в ту минуту, как сказал, что беру квартиру!” – подумал Лугин» Штосс	1. «В эту минуту мимо нас прошел молодой человек. Он вдруг остановился, пристально посмотрел на нас и потом опять сделал несколько шагов. Сердце во мне задрожало...» Белые ночи
---	--	---

Приложение В

Проявления категории сомнения в творчестве позднего Лермонтова и раннего Достоевского

Таблица В.1 – Категория сомнения

Категория сомнения	Лермонтов	Достоевский
Пространственно-временное положение героя; хронотоп	1. «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет <...> Разумеется, эти картины встретили бы вы только в глухих частях города, как например... у Кокушкина моста. Через этот мост шел человек среднего роста <...> засунув руки в карманы, повесив голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе <...> Следы душевной усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство» Штосс 2. «Многие жители Петербурга, проводившие детство в другом климате, подвержены	1. «Таким-то образом сомневаясь и ища ключа и разрешения сомнений своих, герой наш добежал до Семеновского моста...» Двойник 2. «Теперь он ходил по улицам, как отчужденный, как отшельник, внезапно вышедший из своей немой пустыни в шумный и гремящий город. Всё ему казалось ново и странно. Но он до того был чужд тому миру, который кипел и грохотал кругом него, что даже не подумал удивиться своему странному ощущению» Хозяйка

Продолжение таблицы – В.1

	странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагодарной здешней земли, закрадывается в душу, приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению» Княгиня Лиговская	
Замедление повествовательного хода, монтаж частей	1. «У Лугина руки опустились. Сердце его забилося, как будто предчувствуя несчастье. Должен ли он был продолжать свои исследования? не лучше ли вовремя остановиться?» Штосс	1. «Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно <...> покраснел до ушей. "Поклониться иль нет? Отозваться иль нет?" Признаться иль нет?" – думал в неописанной тоске наш герой...» Двойник
Перманентное состояние тоски, тревоги	1. «Я помню, что в продолжение ночи, предшествовавшей поединку, я не спал ни минуты. Писать я не мог долго: тайное беспокойство мною овладело. С час я ходил по комнате» Герой нашего времени 2. «Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться, он бросился на постель и заплакал» Штосс	1. «Наконец, в тоске своей, он начал желать, чтоб хоть бог знает как, да только разрешилось бы всё поскорее, хоть и бедой какой-нибудь <...> Как тут судьба поймала господина Голядкина: не успел он пожелать, как сомнения его вдруг разрешились, но зато самым странным и самым неожиданным образом» Двойник 2. «Тоска его давила и мучила» Двойник

Продолжение таблицы В.1

		3. «Ему стало тоскливо и грустно. Он начал бояться за всю свою жизнь, за всю свою деятельность и даже за будущность» Хозяйка
Погружение героев в болезненное, лихорадочное состояние при неожиданном столкновении с действительностью	1. «Ему это показалось странно. Уж полно, есть ли Столярный переулок?» Штосс. 2. «Многие жители Петербурга, проводшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба» Княгиня Лиговская 3. «засунув руки в карманы, повеся голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе <...> Следы душевной усталости виднелись на его измятом лице, в глазах горело тайное беспокойство» Штосс	1. «И мало-помалу беспечность Ордынова стала невольной упадать; действительность уже подавляла его, вселяла в него какой-то невольный страх уважения. Он стал уставать от наплыва новых впечатлений» Хозяйка 2. «Наконец, в истощении сил, господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной... и пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки. Неизвестно, сколько именно времени проведено было им в этом занятии. Известно только, что в это мгновение господин Голядкин дошел до такого отчаяния, так был истерзан, так был измучен, до того изнемог и опал и без того уже слабыми остатками духа, что позабыл обо всем» Двойник

Продолжение таблицы В.1

Повторяющиеся мотивы снов, галлюцинаций, мечтаний	1. «— Знаете ли, — сказал он с какою-то важностию, — что я начинаю сходить с ума? <...> Вот уже несколько дней, как я слышу голос. Кто-то мне твердит на ухо с утра до вечера — и как вы думаете что? — адрес...» Штосс 2. «То было чудное и божественное виденье: склонясь над его плечом, сияла женская головка; ее уста умоляли, в ее глазах была тоска невыразимая... она отделялась на темных стенах комнаты, как утренняя звезда на туманном востоке. <...> то не было существо земное <...> то была одна из тех чудных красавиц, которых рисует нам молодое воображение <...> одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована» Штосс	1. «Но мало-помалу, недоумевая, что с ним делается, присел на лавку, и ему показалось, что он заснул. По временам приходил он в себя и догадывался, что сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытье» Хозяйка 2. «Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами - отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон...» Слабое сердце 3. «Он видел, как всё, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, всё, что он выжил жизнью, всё, что вычитал в книгах, всё, об чем уже и забыл давно, всё одушевлялось, всё складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него» Хозяйка
---	--	--

Окончание таблицы В.1

Вопрошание героев в экзистенциальной ситуации сомнения при необходимости выбора; «что-с?»	1. «— Хорошо... я с вами буду играть — я принимаю вызов — я не боюсь - только с условием: я должен знать, с кем играю! Как ваша фамилия? <...> — Что-с? — проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь. —Штос? — кто? — У Лугина руки опустились: он испугался» Штосс 2. «Печорин всё это видел, и нечто похожее на раскаяние закралось в грудь его: за что он ее мучил? — с какою целью? — какую пользу могло ему принести это мелочное мщение?... — он себе в этом не мог дать подробного отчета» Княгиня Лиговская 3. «Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горячую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем?» Герой нашего времени	1. «Что, что это?», «Да что ж это такое, — подумал он с досадою, — что ж это я, с ума, что ли, в самом деле сошел?» Двойник 2. «Ну, что ж теперь делать? всё открыто, всё обнаружилось, всё, что я так ревниво сберегал и таил... На меня падет вечный стыд и позор!.. По правде, я и сам не умел назвать того, за что так страшился и что хотел бы я скрыть <...> Одного только я не знал до этой минуты, что оно такое: годится оно или не годится, славно или позорно, похвально или не похвально?» Маленький герой
---	--	--