

СТАТЬИ

В. И. ТЮПА *

О ЗАРОЖДЕНИИ ВЕЛИКИХ РОМАНОВ И ЧЕХОВСКИХ РАССКАЗОВ («ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН» ДОСТОЕВСКОГО)

В работе рассматривается одно из наиболее ранних творений Достоевского, категорически не принятое Белинским. Обращается внимание на его глубокое и принципиальное новаторство, вполне раскрывшееся впоследствии в романистике писателя. Особое внимание уделяется жанровому новаторству рассматриваемого текста. «Рассказ» в данном случае служит корректной авторской идентификацией жанра не по признаку малого объема, а в том содержании этого понятия, которое вполне оформилось только в зрелой прозе Чехова, распространившись впоследствии в английской и иных мировых литературах. «Господина Прохарчина» можно назвать первым «чеховским» рассказом, возникшим за 40 лет до его укоренения в литературном процессе.

Ключевые слова: Рассказ, анекдот, притча, полифония, двуголосое слово, кризис идентичности, открытый финал.

Одно из наиболее ранних творений Достоевского, которое Белинский подверг суровому осуждению, длительное время недооценивалось, да и в дальнейшем, за редкими исключениями, ценилось не слишком высоко¹. А между тем ретроспективный взгляд на текст рассказа открывает в нем художественные модели, которые впоследствии обернутся вершинными достижениями русской литературы. Если «Двойник» явился «продолжением дебюта Достоевского-повествователя»², то в «Господине Прохарчине» незаметно для современной ему критики совершался головокружительный прорыв на полтора-два десятилетия вперед.

* Валерий Игоревич Тюпа, д-р филол. наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва) — v.tiupa@gmail.com

Valerij Tiupa, Dr. Sci. in Philology, Professor of Russian State University for the Humanities (Moscow).

¹ К числу таких исключений следует отнести мнение А.Л. Бема, назвавшего «Господина Прохарчина» «одним из самых глубоких произведений Достоевского» (*Бем А.Л. Проблема вины в художественном творчестве Достоевского // Жизнь и смерть: сб. статей / под ред. А.Л. Бема, Ф.Н. Досужкова, Н.О. Лосского. Прага, 1936. Ч. 2. С. 11*).

² *Барит К.А. Достоевский: Этимология повествования. СПб., 2019. С. 247.*

Здесь, пожалуй, впервые со всей отчетливостью обнаруживается «встреча двух точек зрения на мир — главное сюжетное событие, понятое как необходимое и принципиально необратимое со-бытие»³. Полифоническое столкновение двух «правд» («старого самолюбца» и мелкочиновного «братства») в рамках художественного целого неразрешимо — ни в ту, ни в другую сторону. Последнее слово как будто бы даже и отдано Прохарчину, но это слово мертвого человека, всего лишь предполагаемое хроникером, и слово это — вопросительное.

Здесь впервые появился повествователь-хроникер, именующий себя «биографом», который окажется столь значимой формой художественной организации литературного текста в «Бесах» и в «Братьях Карамазовых».

Здесь зарождается специфическая наполеоновская тема в творчестве Достоевского, без которой роман «Преступление и наказание» просто немислим.

Здесь Достоевский впервые столь акцентированно применяет «гибридные» формы несобственно-прямой речи, демонстрирующие возможности диалогического взаимопроникновения сознаний, тогда как прямой диалог выявляет их принципиальную несовместимость. При этом скандальная стычка, речевая дуэль спорщиков, столь характерная для узловых сюжетных эпизодов в романах Достоевского, в этом рассказе составляет подлинный эпицентр произведения.

Здесь же, как показала Н. В. Чернова⁴, впервые заявляет о себе та особенная «карнавальность» прозы Достоевского, которая была выявлена М. М. Бахтиным. В частности, в первом рассказе Достоевского появляется его «первый шут»⁵ — фигура, без которой впоследствии романист, можно сказать, не обходился.

Здесь впечатляюще заявляют о себе мотивы марионеточности (кукольного балагана), «необозримой толпы народа», и даже моргающей «живущей головы, только что отскочившей от палачова топора» (1, 416).

В этом произведении (совместно с завершенным накануне «Двойником») писатель, по-видимому, в полной мере открывает для себя творческие возможности обращения к гиперболизированной фантастичности снов и бреда своих персонажей.

Нельзя сказать, чтобы все отмеченные моменты были столь уж явно развернуты. Они здесь присутствуют по большей части в полу-

³ Там же. С. 240.

⁴ См.: Чернова Н. В. «Господин Прохарчин» (Символика огня) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб., 1996. С. 29–49. См. также: Топоров В. Н. «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 112–192.

⁵ См.: Чернова Н. В. «Господин попрошайка-пьянчужка»: лицо и маски Зимовейкина // Достоевский и мировая культура. Альманах. №9. М., 1997. С. 154–164.

зародышевом, потенциально продуктивном, напряженном состоянии, напоминая будущие «клейкие листочки», тесно свернутые внутри набухшей древесной почки. Если бы Достоевский после каторги не возвратился к художественному творчеству, очень возможно, что мы и не заметили бы эти плодотворные ростки нового. Но теперь они вполне открыты нашему ретроспективному поиску.

Мне уже неоднократно приходилось высказываться о том, что жанр рассказа в более тесном и строгом (литературоведческом, а не издательском) значении слова был создан Чеховым, оказавшим впоследствии преобразующее воздействие на мировую культуру малой эпической формы⁶. Далеко не все «короткие истории» заслуживают причисления к продуктивному и популярному в новейшее время построманному жанру, возникшему в результате осуществленной романом радикальной перестройки всей жанровой системы литературы.

При этом следует иметь в виду, что тексты Антоши Чехонте рассказами, строго говоря, тоже не являются. Здесь превалируют сценки, а также очерки тургеневского типа («Агафья», например); встречаются и новеллы (например, «Тоска»). Сценки Чехонте — это произведение с жанровой стратегией анекдота, в которой успешно работал И. Ф. Горбунов. Знаменательно заглавие первого из опубликованных сочинений этого предтечи чеховской поэтики: «Просто случай» (1855).

Собственно рассказы в теоретически обоснованном понимании их жанровой природы появляются у Чехова начиная с переломного для писателя 1887 г. Это «Враги», «Верочка», «Дома», «Встреча», «Письмо», «Поцелуй», «Каштанка». Замечательно, что именно перечисленные тексты при своем появлении в печати были подписаны не «Антоша Чехонте», но «Ан. Чехов» (как и наиболее значимые очерки). В этом же году публикуется несколько повествований притчевого характера («Нищий», «Казак», «Удав и кролик», «Лев и Солнце»), впрочем, еще от имени «Чехонте»; собственным именем писателя были подписаны три притчи: «Без заглавия», а также опубликованные в следующем, 1888 г. «Пари» и «Сапожник и нечистая сила».

Анекдот и притча — своего рода полюса поэтики зрелых чеховских рассказов, где обнаруживается взаимодополнительность противоположных начал — во-первых, жанровых картин мира: императивной (притчевой) и относительно-случайностной (анекдотической); во-вторых, жанровых статусов героя: субъекта этического значимого выбора («типовой») жизненной позиции и субъекта индивидуального самоопределения

⁶ Ср.: по свидетельству младшего современника Чехова, «prestиж русской литературы в целом и Чехова в частности у нас очень вырос. Изменились под новым влиянием и сама английская новеллистика, и критические оценки. Ценители отворачиваются от рассказов, хорошо скомпонованных по прежним канонам, и те авторы, которые все еще усердствуют в их написании на потребу широкой публике, теперь не ставятся ни во что» (*Мозм У. С. Искусство рассказа / пер. И. Бернштейн // Мозм У. С. Искусство слова. О себе и других. М., 1989. С. 247*).

(«выбора себя»); в-третьих, жанровых стилистик: авторитетного слова притчи, наделенного глубиной иносказательности, и окказионального, внутренне диалогизированного анекдотического слова. «Гибридизацию» такого рода следует признать инвариантной особенностью созданного Чеховым жанра⁷.

Рассматривая указанную взаимодополнительность в качестве «внутренней меры» рассказа как неканонического жанра, Н. Д. Тамарченко убедительно разграничил чеховские повести и рассказы не по признаку объема. В частности, согласно его доказательному рассуждению, рассказ «Студент» создает образцовую для данного жанра «открытую ситуацию читательского выбора между “анекдотическим” истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона и последующего внутреннего слияния с ним. По-видимому, такая двойственность и незавершенность характеризует вообще смысловую структуру рассказа как жанра»⁸.

Систематическое рассмотрение чеховских рассказов зрелого периода полностью подтверждает такое предположение. При этом структурное отношение взаимодополнительности отнюдь не предполагает равенства и симметрии выделяемых начал. Достаточно динамического равновесия этих жанровых интенций, при котором одна из них выдвигается на роль доминанты, но и второе, субдоминантное начало из полноценного рассказа неустранимо. Оно приобретает в рамках этого жанра принципиальное конструктивное значение.

Является ли при таком подходе история Прохарчина действительно рассказом, а не краткой повестью или очерком? Да, является. В «Господине Прохарчине» можно констатировать явный перевес анекдотического начала, однако и в глубине притчевой иносказательности ему не откажешь.

Драматическое столкновение главного героя с «братством» беднейших чиновников состоит в несовместимости картин мира, актуальных для конфликтующих сторон. Сообщество жильцов во главе с Марком Ивановичем мыслит себя существующим в упорядоченном мире, где всякий человек предсказуем и может быть однозначно определен и оценен со стороны. Эгоцентризм, связываемый с парадигмальной фигурой Наполеона, в таком мире недопустим как «безнравственный соблазн». В жанровой своей основе это мир притчи.

Семен же Иванович Прохарчин с его отгороженностью «от всего Божьего света», с чичиковской тайной накопительства и анекдотически невразумительной речью обретается «за ширмами» собственного уединенного мира. Мир этот принципиально окказионален и не подлежит

⁷ См.: *Тюна В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. 196 с.

⁸ *Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра. М., 2007. С. 40.

прогнозированию («оно стоит, место-то <...> а потом и не стоит»; канцелярия «сегодня нужна, завтра нужна, а вот послезавтра как-нибудь там и не нужна»). Такому миру отвечает и жизненная позиция героя, который все осмысливает «совершенно особенным, ему только одному свойственным образом» и ощущает себя потенциальным «вольнодумцем». Сцена пожара явилась для него манифестацией самой сущности жизни с ее глубинным хаосом, обманчиво прикрываемым кажущимся распорядком человеческих отношений.

При всей своей безрадостности это авантюрный мир анекдота — мир случая и своевольной инициативы. «Авантюрный человек — человек случая»⁹. Именно таким в сюжете рассказа выступает Зимовойкин — своего рода шутовское воплощение авантюренности со своим «характерным танцем», ворованной скрипкой и собачьим принюхиванием к ситуации.

Напротив, «смирнейший и тихий» Океанов демонстрирует свой «дар и талант» в следовании императивному миропорядку: в минуту всеобщей растерянности именно он вызывает врача и полицию, а также подводит формульный итог житию Прохарчина. Это, можно сказать, притчевый человек.

Между олицетворенными таким образом пределами располагаются антагонисты рассказанной истории: Семен Иванович и Марк Иванович. Одинаковые отчества, разумеется, не случайны: они подчеркивают общность национальной социокультурной почвы, которая взрастила эти несовместимые фигуры. С одной стороны, оратор и «стихотворец», так сказать, европейского типа, который, владея правильным литературным слогом, «умел при случае красноречиво сказать и любил внушить своим слушателям» (Марк Иванович). А с другой — главный герой-затворник, с его поистине старообрядческой замкнутостью, который «говорил и поступал, вероятно, от долгой привычки молчать, более в отрывистом роде». Неудивительно, что сожители Прохарчина, для которых жить не как все означает «куролесить», заняли обличительную позицию: «нашли, что он мизантроп и пренебрегает приличиями общества».

Слово Марка Ивановича — авторитетное и риторически обстоятельное. С Прохарчиным он беседует, зная, как «должно поступать с большим человеком». Даже выведенный из себя, он продолжает изъясняться весьма риторично: «Кто об вас думает, сударь вы мой? Имеете ли право бояться-то? Кто вы? что вы? Нуль, сударь, блин круглый...»

Слово Семена Ивановича — сугубо окказиональное. В отличие от логически мотивированных ситуаций фигур речи («нуль», «блин»), прохарчинские «каблук» или «туз» ничем и никак не мотивированы, его слова приобретают исключительно эмоциональную значимость в контексте отчаянного столкновения спорящих голосов, за которыми кроются принципиальные мировоззренческие позиции.

⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 475.

При этом образованный Марк Иванович неожиданно предстает внутренне несвободным, нормативно запрограммированным на то, как должно быть в жизни. «Книга ты писаная!» — характеризует его Прохарчин, который вдруг оказывается носителем внутренней свободы: «я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный <...> вольнодумец!..»

Благодаря жанровому двомирию рассказа перед читателем раскрываются две правды. Контрапункт этих правд не состоит в противостоянии добра и зла или истины и заблуждения. Они равнодостоинны в своей сугубой относительности. Одна гласит: «Прими он вот только это в расчет, — говорил потом Океанов, — что вот всем тяжело, так берег бы человек свою голову, перестал бы куролесить и потянул бы свое кое-как, куда следует». Вторая правда состоит в самобытности даже такой незначительной личности, каков этот «прохарчинский человек», не желающий жить «кое-как» и тянуть «куда следует».

При этом в сюжете рассказа вырисовываются два главенствующих события, ни одно из которых не может претендовать на большую значимость, нежели другое. Посмертное раскрытие тайны Прохарчина могло бы стать событийным центром повести (канонический жанр притчевой природы), тогда как другое центральное событие сугубо анекдотично. Это словесная схватка, идеологический спор Марка Ивановича с Семеном Ивановичем, чреватый назревающим новеллистическим переворотом ситуации (пуантом).

При всей анекдотичности выяснения, кто таков Прохарчин, «нуль» или «Наполеон» (кстати, в тьюфяке один «наполеондор» как раз обнаружился), в этом диалоге глухих обнажаются мирозерцательные основания дискуссии. Начинают проглядывать неожиданная внутренняя растерянность ученого человека Марка Ивановича и столь же неожиданная внутренняя сила убежденности Прохарчина. Однако «болезненный кризис» вдруг прерывает схватку миропониманий, не позволив ей разрешиться новеллистическим или экзегетическим (характерным для повести) пуантом.

Вглядываясь в инвариантные особенности жанровой традиции, сформированной Чеховым, мы получаем возможность выделить конструктивный жанрообразующий фактор, столь же основательно присутствующий рассказу, как пуант — новелле. Таким фактором выступает *кризис*, кризисная ситуация, кризисное состояние персонажа, постигающее героев самого первого чеховского собственно *рассказа* «Враги» и длинного ряда последующих (Ивана Великопольского, Алехина, Гурова, преосвященного Петра, невесту Надю и многих других).

В общем значении термина «кризис» — это *переломное состояние*. В синергетике такое состояние именуется «бифуркацией», оно характеризуется утратой стабильности, прекращением инерции существования, образованием двух или нескольких векторов развития и, вследствие этого, неопределенностью дальнейшей перспективы,

непредсказуемостью предстоящих изменений. Психологический кризис идентичности приводит к растерянности, к утрате контроля над собой и над ситуацией, к отсутствию у субъекта жизни готового сценария его последующего присутствия в мире. Однако, в отличие от финансово-экономических кризисов, кризис идентичности не является однозначно негативным: неустойчивость вероятностного состояния жизни, динамическое равновесие альтернативных возможностей имеет и свою позитивную сторону — перспективу усовершенствования жизни, реализации ее потенциальных возможностей¹⁰. Сюжетообразующую кризисность такого рода, составляющую неперемный атрибут зрелых чеховских рассказов, акцентируют открытые финалы, побуждающие и читателей к вольному или невольному усилию самоидентификации.

Повествователь «Господина Прохарчина» разворачивает перед нами формирование типичной кризисной ситуации, но отнюдь не разрешает ее. Бессмысленное накопительство и смерть «неожиданного капиталиста» вовсе не дискредитируют его «правды» о самобытности всякого человеческого «я». Напротив, после раскрытия тайны Прохарчина мир чиновного «братства» начинает распадаться, в частности, его покидает «маленький человечек Кантырев, отличавшийся воробьиным носом» (мертвый Прохарчин выглядит как «вор-воробей»). А завершается рассказ анекдотически нелепой речью мертвого (чей «глазок был как-то плутовски прищурен»), утверждающего в своем загробном монологе присущую его сознанию авантюрно-релятивистскую картину мира: «... оно вот умер теперь; а ну как этак того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак того, и не умер — слышь ты, встану, так что будет, а?» Однако этот монолог не выдается за действительный и не может претендовать на статус однозначно завершающего и проясняющего ситуацию.

Такая концовка при всей ее непредвиденности не является ни новеллистическим пуантом (только предположением фантастической возможности невероятного пуанта), ни переосмыслением центрального сюжетного события, что свойственно жанру повести. Итоговую речь Прохарчина имитирует сам повествователь («как будто бы слышалось»), отдавая умершему герою концовку текста и признавая тем самым неуничтожимость его правды. Однако и торжества авантюрной правды уединенного сознания здесь также не происходит.

Финал приходится признать открытым, поскольку при ведущей роли анекдотического мировосприятия субдоминантное притчевое начало неустранимо присутствует в поэтике произведения. Не предлагая читателю однозначного нравственного урока, это начало, тем не менее, явственно просвечивает в тексте как невысказанная мысль о возможности иного, диалогического отношения между сознаниями («правдами») — вместо

¹⁰ См.: [Erikson E.] Identity and the Life Cycle: Selected Papers by Erik H. Erikson. New York: International Universities Press, 1959.

имевшего место глухого столкновения двух замкнутых в себе монологов. В несобственно-прямой речи биографа-хроникера, пародийно кривляющегося своим «двуголосым» словом, эти монологические сознания встречаются и оказываются взаимопроницаемыми.

Характерная особенность речи повествователя — обильное использование двоичных сочинительных конструкций: «темном и скромном», «благомыслящий и непьющий», «благородном и честном», «почтенная и дорогая», «увлеченный и исключенный», «снискать и воспользоваться», «приспешника и приживальщика», «умный и начитанный», «первенства и фаворитства», «хороший и смиренный», «пожилой и солидный», «скопидомство и скарденность», «низких и даже щекотливых», «любопытное и очень смешное», «приставать и расспрашивать», «обнаженную и грубую» (мысль), «величайшему и всеобщему», «укорять и стыдить», «гурьбою и окончательно», «умный и ласковый», «добродушен и смирен», «смешался и запутался», «туп и туг», «сбиваться и путаться», «пересуды и говор», «смушала и оскорбляла», «чуден и странен», «чередом и порядком», «солидный и скромный», «шумливой и беспokoйной», «искать и добыть», «буйный и льстивый», «буйный и глупый», «опозорил и опростоволосил», «прометал и проставил», «покраснел и вспух», «дрожа и трепеща», «загреб и заместил», «руками и телом», «участвует и беседует», «горячки и бреда», «скверно и стыдно», «слабым и хриплым», «неприлично и оскорбительно», «долго и благоразумно», «глупый и темный», «свету и горя» (не знал), «дивном и странном», «охранять и успокаивать», «шуметь и стучать», «перекликались и переговаривались», «корят и ругают», «трепет и судороги», «сомнения и крики», «смирнейший и тихий», «дар и талант», «почтенным и большим», «рыданий и плача», «разбито и истерзано», «надуть и провести», «без стыда и без совести», «осиротевшей и разобиженной» и некоторых других (более усложненных по составу). Свыше шестидесяти таких пар на относительно небольшом текстовом пространстве не могут не привлечь к себе внимание.

Это, прежде всего, напоминает манеру самого Прохарчина, у которого «каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову». Однако значимость приведенных конструкций представляется более существенной. Перед нами зародышевая форма полифонии: одно из двух сопрягаемых слов является, по-видимому, более точным для одного угла зрения, другое — для иного, и оба они взаимно дополняют друг друга. Они тем самым принадлежат как бы к двум различным голосам, совмещаемым в голосе повествователя, который на протяжении рассказа постоянно имитирует речевую манеру то одного, то другого, то третьего персонажа — часто без кавычек и нередко в пределах одной фразы. Возникает эффект «соборности» очень разных и весьма субъективных по отдельности сознаний.

Эта находка раннего Достоевского в поздних его произведениях разовьется в структуру полифонического романа, подтверждая глубокое

историческое родство романа и рассказа как неканонических жанров нового времени. Белинский в свое время такой перспективы не уловил. Упорно называя «повестью» странный для критика «рассказ» (точное авторское определение жанра, встречавшееся в 1840-е гг. нечасто), он осудил «Господина Прохарчина» как произведение, не соответствующее канонической поэтике: Белинский его охарактеризовал (по-своему пронизательно) как нечто более похожее «на какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, нежели на поэтическое создание. В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного»¹¹.

Последующее развитие литературы лишило данный тезис его безапелляционной истинности, а романы Достоевского в немалой степени изменили облик всей мировой литературы. И выросли они, как я пытался показать, из зерна истинно «чеховского» рассказа, возникшего за сорок лет до первых образцов этого новаторского жанра.

Библиографический список

- Барит К. А.* Достоевский: Этимология повествования. СПб., 2019. 456 с.
- Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
- Бем А. Л.* Проблема вины в художественном творчестве Достоевского // Жизнь и смерть: Сб. статей / под ред. А. Л. Бема, Ф. Н. Досужкова и Н. О. Лосского. Прага, 1936. Ч. 2. С. 4–25.
- Мозм У. С.* Искусство рассказа / пер. И. Бернштейн // Мозм У. С. Искусство слова. О себе и других. М., 1989. С. 244–282.
- Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра. М., 2007. 256 с.
- Топоров В. Н.* «Господин Прохарчин»: К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 112–192.
- Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. 196 с.
- Чернова Н. В.* «Господин Прохарчин» (Символика огня) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 13. СПб., 1996. С. 29–49.
- Чернова Н. В.* «Господин попрошайка-пьянчужка»: лицо и маски Зимовейкина // Достоевский и мировая культура: Альманах. №9. М., 1997. С. 154–164.
- [*Erikson E.*] Identity and the Life Cycle: Selected Papers by Erik H. Erikson. New York, 1959. 171 p.

¹¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. X. СПб., 1914. С. 420.

ABOUT THE ORIGINATION OF GREAT NOVELS
AND CHEKHOV'S SHORT STORIES
(“MR. PROKHARCHIN” BY DOSTOEVSKY)

The paper considers one of the earliest works of Dostoevsky, which was not accepted by Belinsky. Attention is drawn to his deep and fundamental innovation, which was fully revealed later in the writer's novels. Special attention is paid to the genre innovation of the text under consideration. “Story” in this case serves as a correct author's identification of the genre, not on the basis of a small volume, but in the content of this concept, which was fully formed only in Chekhov's mature prose, which later spread in English and other world literatures. “Mr. Prokharchin” may be called the first Chekhovian story, which appeared 40 years before it took root in the literary process.

Key words: story, anecdote, parable, polyphony, two-voice word, identity crisis, open ending

References

- Barsh't K.A. *Dostoevskij: Jetimologija povestvovanija*. Saint Petersburg, 2019. 456 p. (In Russ.)
- Bahtin M.M. *Voprosy literatury i jestetiki*. Moscow, 1975. 504 p. (In Russ.)
- Bem A. L. Problema viny v hudozhestvennom tvorcestve Dostoevskogo. In: *Zhizn' i smert' . Sb. statej*, pod red. A. L. Bema, F. N. Dosuzhkova, N. O. Losskogo. Praga, 1936. Vol. 2. P. 4–25. (In Russ.)
- Chernova N. V. “Gospodin Proharchin” (Simvolika ognja). In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. Vol. 13. Saint Petersburg, 1996. P. 29–49. (In Russ.)
- Chernova N. V. “Gospodin poproshajka-p'janchuzhka”: lico i maski Zimovejkina. In: *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*. Al'manah. No. 9. Moscow, 1997. P. 154–164. (In Russ.)
- [Erikson E.] *Identity and the Life Cycle: Selected Papers by Erik H. Erikson*. New York, 1959. 171 p.
- Maugham W. S. Iskusstvo rasskaza, per. I. Bernshtejn. In: Maugham W. S. *Iskusstvo slova. O sebe i drugih*. Moscow, 1989. P. 244–282. (In Russ.)
- Tamarchenko N. D. *Russkaja povest' Serebrjanogo veka: problemy pojetiki sjuzheta i zhanra*. Moscow, 2007. 256 p. (In Russ.)
- Toporov V. N. “Gospodin Proharchin”: K analizu peterburgskoj povesti Dostoevskogo. In: Toporov V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo: Izbrannoe*. Moscow, 1995. P. 112–192. (In Russ.)
- Tjupa V. I. *Hudozhestvennost' chehovskogo rasskaza*. Moscow, 1989. 196 p. (In Russ.)

А. Л. РЕНАНСКИЙ *

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МОЛЧАНИЯ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

В статье исследуется формирование поэтики молчания в ранних произведениях Достоевского и кратко описан процесс ее становления в русской литературе в творчестве Н. Карамзина, А. Пушкина и Н. Гоголя. Изучение всех контекстов употребления лексемы «молчание» у Достоевского позволило выявить ее обширные парадигматические связи, последовательное расширение смыслового объема, значительное увеличение состава silentивной лексики и повышение частотности ее употребления. Определено также значение концепта «молчание» в образной и мотивной структуре произведений. В статье рассмотрены все акты молчания в произведениях раннего периода творчества: описаны их типологические особенности, содержательность, процессуальность, коммуникативные стратегии и их действительность. Феномен молчания у Достоевского трактуется в статье как важный атрибут его логосферы и как прием интериоризации в духовно-душевный мир персонажа.

Ключевые слова: Ф. Достоевский, акт молчания, образы и мотивы молчания, типология молчания, семантика, прагматика, стратегия молчания.

Тема этой статьи открылась автору в признании одного из героев Достоевского: «...я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча» (24.14). Свое молчание герой «Кроткой» описывает как особый экзистенциальный модус, а внутренние монологи и диалоги как вечную трагическую тягубу с самим собой.

На протяжении веков феномен молчания оставался предметом глубокого осмысления в различных религиозных, философских и художественных системах миропонимания. Как форма выражения надчеловеческого тайного знания трактовалось молчание в мифах античности и как особая форма логоса мыслилось в античной философии. Как мистический опыт безмолвного общения с Богом молчание предстает

* Александр Леонидович Ренанский, профессор кафедры театрального творчества Белорусского университета культуры и искусств — Alexandre.Renansky@gmail.com

Alexander Renansky, Professor of the Department of Theatrical Creativity of the Belarusian University of Culture and Arts.

в Библии: «Всевышний говорит глаголом тишины»¹. Как форма созерцательно-аскетической практики христианства молчание раскрывается в богословских трудах раннего средневековья и в духовных заветах восточнохристианского исихазма: воспринять Божественное Слово всей полнотой своего молчания.

В русской литературе тезаурус образов и мотивов молчания начинает складываться в творчестве Н. М. Карамзина. В «Бедной Лизе» молчание выражает состояния душевного кризиса: «Лиза не понимала чувств своих, удивлялась и спрашивала. Эраст молчал — искал слов и не находил их. <...> Ты молчишь, Эраст? Вздыхаешь?.. Боже мой! Что такое?»²

«Долго она молчала, потом залилась горькими слезами, схватила руку его и, взглянув на него со всею нежностью любви, спросила: “Тебе нельзя остаться?”»³. Многозначным молчанием отозвался природный мир на расставание Эраста с Лизой: «Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях свою бедную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся натура пребывала в молчании»⁴.

В «Письмах русского путешественника» частотность силентивной лексики значительно возрастает: текст (149 848 слов) содержит 46 словоформ с корнем *-молч* и 9 — с корнем *-молк*. Часто молчание выражает тут страдание, состояние аффекта или глубокое эстетическое переживание: «Увы! Несчастливая супруга в молчании страдать должна...»⁵; «Вестрис стоял как вкопанный и молчал»⁶; «В молчании удивляться будет вам (Рейну и леднику Рейхенбах. — *А. Р.*) всякий, имеющий чувство»⁷; [Руссо], «слыша в первый раз “Орфея”, пленился, молчал»⁸. Мотивы молчания у Карамзина традиционно соотносятся с образами смерти и со сферой сакрального: «...наблюдать вечное мертвое молчание»⁹; «...женщины стояли на коленях и в молчании молились Богу»¹⁰; «Я умру — меня погребут, и все дело с концом. — Мы замолчали...»¹¹

Словарь языка Пушкина содержит 394 словоформы с корнем *-молч*, 240 из них представлены в поэтических произведениях, 115 — в прозе, 20 — в публицистике и 19 — в письмах. В прозе силентивная лексика

¹ Глинка Ф. Н. Избранные произведения. М., 1957. С. 94.

² Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М.–Л., 1964. С. 615.

³ Там же. С. 617.

⁴ Там же. С. 618.

⁵ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. (Сер. «Литературные памятники»). С. 315.

⁶ Там же. С. 200.

⁷ Там же. С. 136.

⁸ Там же. С. 267.

⁹ Там же. С. 203.

¹⁰ Там же. С. 204.

¹¹ Там же. С. 243.

представлена в основном глагольными формами и наречиями образа действия. Часто встречаются парные глагольные конструкции, передающие процессуальность молчания: *молчал и хмурился, молчал и собирался с духом, замолчал и предался размышлениям, бесилась и молчала* и т. д. Природа молчания персонажа обычно определяется краткой ремаркой: *молчал, опасаясь нагайки; молчал из вежливости; замолчала с видом необычайного волнения; молчали от полноты сердца и от утомления сердца; молчала из скромности и осторожности.*

Во всем корпусе прозаических текстов Пушкина встречаются только четыре эпитета к слову «молчание» (в стихотворениях 1814–1822 гг. их 10, в стихотворениях 1823–1836 гг. — четыре, столько же в романе «Евгений Онегин»). Три из этих эпитетов — *глубокое, совершенное и обоюдное* — традиционные обороты литературного языка, восходящие к общим местам латинской риторики (*locus communis*). Собственно пушкинский — только один: *странное* молчание — мотив, который вскоре получит в русской литературе глубокую и длительную разработку. В этом сознательном, почти программном отказе от определений видится «нагая простота» пушкинской поэтики молчания. Вчувствоваться и вдуматься в молчание его персонажей должен прежде всего сам читатель.

Новые перспективы осмысления феномена молчания открываются в творчестве Гоголя. Значительно расширяется словарь эпитетов: *упорное, неизменное, небольшое, некоторое, мертвое, торжественное, благоговейное, общее, безучастное, совершенное, длинное.* Выявляется содержательность и процессуальность silentивных актов, расширяется и подробно градуируется их темпоральная шкала: молчание длится *немного, минуту, две минуты, целых пять минут, около четверти часа*; оно может быть *небольшим, некоторым*, продолжаться *несколько времени и долго.* При этом речь и молчание у Гоголя часто образуют целостный коммуникативный акт, где молчание не означает сбой в канале связи, но лишь смену коммуникативного кода: они «уже давно переключивали разговор весьма длинными молчаньями». В своем молчании персонажи Гоголя *сидят, не глядя друг на друга; долго смотрят один другому в глаза; молчат да крепятся; осматривают с ног до головы; хитрят, зашибают много умом; мысленно рассуждают, как бы соображают что-то, обсуживают в голове или молчат, ни о чем не думая*; в молчании они *поражаются божественному чаду; очень долго слушают; испытывают удовольствие; оказывают друг другу большое внимание и предостерегают взаимно от всяких углов*; их молчание может *предшествовать буре*; они молчат, когда барин *дает наставление, и Бог ведает, трудно знать, что думает дворовый крепостной человек в то время.* Молчание избирается и как тактический прием ведения диалога: они решаются *молчать; замолчать; произвести небольшое молчание; молчать в ответ; ответить тоже молчанием; молча совокupлять в себе всю железную силу негодования.*

Зачастую молчание выражает стратегию отстранения и закрытости: *молчать и сидеть в углу; сохранять упорное молчание и хладнокровно принимать мятежные речи разгневанной супруги; безучастно молчать; замолчать; потупив очи, молчать, будто не до него и дело шло; погрузиться в мертвое молчание; оставаться вечно в одном и том же молчаливом состоянии*. К молчанию как к спасительной защите от искушения всякий раз призывал себя Поприщин, когда в его записках возникали мотивы эротических соблазнов.

В финальной сцене «Ревизора» уже явственно ощущается апокалиптическая природа молчания: время остановилось, мир обездвижен и нем. Сатирическую комедию о нравах губернского города N. Гоголь неожиданно завершает как притчу о божественном возмездии. Бывалые и безнаказанные плуты вдруг предстают перед Ним, как в день последней ревизии и последнего Суда. «И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса» (Откр. 8: 1). Пережить это состояние мира и побуждает нас Гоголь в немой финальной сцене своей комедии.

В творчестве Достоевского язык молчания и риторика молчания начинают осваиваться с первых опытов писательства. Выявляются типы персонажей, обозначенные самим автором как «молчаливые», и начинает складываться репертуар silentивных мотивов. Персонажи Достоевского *молчат в неисходной тоске и в ужасе; молчат из вежливости, гордости и от страха; молчат и фуфырятся; молчат из необыкновенного тщеславия и как бы стыдясь чего-то; молчат невозмутимо, с достоинством и как будто от удара дубиной по лбу; молчат от избытка чувств, от душевной и радостной боли; молчат обиженно, гневно и в виде диктаторов; молчат в раздумье и как бы что задавив в душе; молчат урюмо, мрачно и сурово, выразительно, значительно, красноречиво и глупо; молчат прековарно и кротко, презрительно, злобно и гордо; молчат долго, упорно, странно, тягостно, напряженно и мучительно*. В молчании каждого персонажа угадывается своя неизреченность, неразрешимость и безысходность, своя неизжитая вина и неизбывная мука. О значимости этого феномена в концептосфере и поэтике Достоевского свидетельствуют и обширный тезаурус образов и мотивов, и словарь эпитетов, значительно превосходящий по объему словарь всех русских писателей, и неизменно высокая частотность silentивной лексики почти во всех его произведениях.

Пытливый интерес Достоевского к логосфере молчания сказался уже в его литературном дебюте: в переводе романа Бальзака «Евгения Гранде». Исследователи уже отмечали творческое своеволие юного литератора, перевод которого «далеко не всегда следует букве и духу бальзаковского текста»¹², что «начинающий автор позволяет себе править

¹² Владимирцев В. П. Евгения Гранде // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. СПб., 2008. С. 67.

Бальзака»¹³, и «в его передаче возникает позиция повествователя <...> которой мы не обнаруживаем в оригинале, то есть позиция самого юного Достоевского»¹⁴. Художественная воля переводчика властно сказалась и в работе с silentивной лексикой. Если сравнить авторский текст и его русскую версию, нетрудно заметить, что у Достоевского она используется значительно чаще, чем в оригинале. Перевод содержит 46 словоупотреблений с корнем *-молч*, 2 с корнем *-молк* и 2 с корнем *-молв* (безмолвие), тогда как у Бальзака только 22 словоформы с корнем *-silenc* и 4 словоформы с корнем *-tair* («se taire» — *молчать*) Слово *silence* во французском языке имеет два значения: «молчание» и «тишина», и различаются они в основном контекстуально. Хотя слова *silencieux*, *silencieusement* всегда воспринимаются как определение и наречие: *молчаливый*, *молча*. Роман содержит также 13 случаев употребления прилагательного *muet*. В зависимости от контекста оно может иметь такие значения: *немой*, *безмолвный*, *бессловесный*, *молчаливый*. В шести случаях *muet* означает здесь *молчаливый*, в четырех — *безмолвный*.

Порой Достоевский вводит образы и мотивы молчания произвольно, даже если в оригинале они отсутствуют. Улица, на которой расположен дом семейства Гранде, у переводчика описана как «почти всегда пустая и молчаливая»¹⁵. У Бальзака этих определений нет, но, вводя мотив пустоты и безжизненности, Достоевский развивает и углубляет тот образ, который был задан автором: «La vie et le mouvement y sont si tranquilles qu'un etranger les croirait inhabitees»¹⁶. Нетерпимость и грубость папаша Гранде получает у Достоевского выражение в репрессивных речевых актах и значительно более частом, чем у Бальзака, использовании императивных оборотов: «Замолчишь ли ты, Нанета; — длинная Нанета!»¹⁷; «А тебе какое дело? молчать!»¹⁸; «С тобой не говорят. Молчи»¹⁹; «Молчи ты, дурак»²⁰; «Молчать!..»²¹; «Молчи, молчи, Крюшо»²².

¹³ Волгин И. Л. Родиться в России. Достоевский и современники: жизнь в документах. М., 1991. С. 273.

¹⁴ Шкарлат С. Н. О переводе Ф. М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. де Бальзака // Проблемы исторической поэтики. Вып. 4. Петрозаводск, 1998. С. 306.

¹⁵ Евгения Гранде. Романъ Оноре де Бальзака // Репертуаръ и Пантеонъ. Театральное обозрѣніе, издаваемое В. Межевичем и И. Песочкім. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1844. Кн. 6. С. 386.

¹⁶ «Жизнь и движение там настолько спокойны, что чужак мог бы счесть их необитаемыми» (здесь и далее текст романа цитируется в переводе автора статьи) (*Balzac de H. Scenes de la vie de province*. Vol. I. Paris, 1834. P. 3).

¹⁷ Евгения Гранде. Романъ Оноре де Бальзака. Кн. 6. С. 426.

¹⁸ Там же. С. 432.

¹⁹ Там же. С. 437.

²⁰ Евгения Гранде. Романъ Оноре де Бальзака // Репертуаръ и Пантеонъ. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1844. Кн. 7. С. 84.

²¹ Там же. С. 91.

²² Там же. С. 105.

У Бальзака сцена встречи Гранде с племянником Шарлем, в которой тот сообщает ему о банкротстве и самоубийстве отца, содержит только одну силентивную ремарку: «l'oncle marcha d'abord silencieusement avec le neveu»²³. Переводчик воссоздает эту сцену так: «Шарль вздрогнул от этого предостережения и молча отправился за своим страшным дядюшкой. <...> Старик шел некоторое время молча. <...> Чудак уже три раза прошелся по аллее взад и вперед, и все молча»²⁴. Вводя подряд три эти наречия, Достоевский не только создает психологическую атмосферу сцены, но и передает процессуальность этого долгого, напряженного, *чреватого* молчания.

Уже в первом литературном опыте Достоевский обнаружил способность чуть ли не одним словом раскрыть характер целой сцены. Поминальную трапезу по отцу Шарля Бальзак описал следующим образом: «Le diner fût étrangement silencieux»²⁵. У Достоевского она обретает другой образ: «Обед был молчалив и скучен»²⁶. Молчание Гранде у постели умирающей жены Бальзак определил как *imperturbable*. Обычно это слово переводят как «невозмутимое» (так его перевел и Юрий Верховской), хотя точнее перевести его как «непоколебимое», «нерушимое» (от фр. *perturbation* — «нарушение»). Но Достоевский ищет не просто точный словарный эквивалент, но слово, которое выразило бы процессуальность молчания Гранде, раскрыло его поведенческую стратегию: «он был тверд, как железо, и *отыгрываясь* молчанием, отстаивал свое достоинство, достоинство главы семейства»²⁷ (курсив мой. — А. Р.). При этом мотив лицедейства Гранде переводчик ввел уже в начале романа: «Казалось, он изображал в собственном лице своем мамона, божество, которому мы все поклоняемся»²⁸. Реакцию Евгении на отказ отца блюсти траур по родному брату Бальзак выразил безмолвием: «Eugenie leva les yeux au ciel sans mot dire»²⁹, а Достоевский молитвенным «молчесловием»: «Евгения молча возвела глаза свои ко небу»³⁰. Характерна и другая «правка» автора переводчиком. У Бальзака реакция Шарля на известие о смерти отца описана так: «Charles resta muet, pâlit et les yeux devinrent fixes»³¹. Достоевский опускает авторское определение «resta muet» и создает образ, в котором уже различаются драматичные мизансцены его будущих романов: «Шарль остолбенел,

²³ «Поначалу дядя молча шел рядом с племянником» (*Balzac de H. Scenes de la vie de province. Vol. I. P. 77*).

²⁴ Евгения Гранде. Романъ Оноре де Бальзака. Кн. 6. С. 444.

²⁵ *Balzac de H. Scenes de la vie de province. Vol. I. P.84*.

²⁶ Евгения Гранде. Романъ Оноре де Бальзака. Кн. 6. С. 451.

²⁷ Там же. Кн. 7. С. 94.

²⁸ Там же. Кн. 6. С. 451.

²⁹ «Евгения подняла глаза к небу, не сказав ни слова» (*Balzac de H. Scenes de la vie de province. Vol. I. P. 56*).

³⁰ Евгения Гранде. Романъ Оноре де Бальзака. Кн. 6. С. 451.

³¹ «Шарль онемел, побледнел, и глаза его стали неподвижными». *Balzac de H. Scenes de la vie de province. Vol. I. P. 46*.

побледнел. Глаза его сделались неподвижны»³². В переводе встречаются акты молчания, лишённые каких-либо определений характера, процессуальности, длительности и выступающие как знак переживаемого, но нерелексируемого душевного состояния. Они представлены в таких выразительных синтаксических конструкциях: «Евгения молчала»³³; «Молчание»³⁴; «Евгения была молчалива и спокойна по-прежнему»³⁵; «И опять молчание»³⁶. В отличие от оригинала, где этот акт соотносится с семантикой некоего обновления («nouveau silence»), наречие *опять* выражает его гнетущее постоянство.

В переводе Достоевского возникают зачатки лейтмотивов молчания. Шарлю, например, сопутствует мотив «молчаливой грусти»: «Шарль оставался все утро в зале, по-прежнему грустный и задумчивый. Мать и дочь не тревожили его молчаливой грусти»³⁷; «С некоторого времени, вид, слова, движения Шарля, все обнаруживало в нём глубокую, молчаливую грусть»³⁸. Лейтмотивом Евгении становится «молчаливое страдание», выражающее христиански смиренное принятие своего креста и присущее всем тем, кого Достоевский впервые определил здесь как «мучеников жизни»: «Иная женщина, когда изменяют ей, убивает соперницу в объятиях изменника и сама погибает самоубийством или на эшафоте. Другая терпит, страдает и молчит: это истинная любовь, это любовь оскорбленного ангела, любовь величественная, гордая, любовь, питающаяся слезами своими, без жалоб и без роптаний. Так любила и Евгения, и она начала страдать молча»³⁹.

Звуковой мир романа «Бедные люди» уже с первых писем Макара Девушкина начинает определять последовательно проводимый мотив тишины: «...я жил таким глухарем <...> смирно, тихо; у меня, бывало, муха летит, так и муху слышно» (1, 16). И тут же добавляет: «я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу» (1, 16). Девушкин и себя называет «тихоньким», таким, «что муха крылом перешибет» (1, 17). В следующем письме он ещё раз упомянет то, что «предстоит воображению в привлекательном виде»: «Тихо жили мы, Варенька; я да хозяйка моя, старушка, покойница» (1, 20). Вскоре этот мотив возникает и в письме Вареньки об уединённой жизни студента Покровского: «Жил он скромно, смирно, тихо, так что и не слышно бывало его...» (1, 31). Но ей вспоминается и благодатная тишина патриархальной сельской жизни: «Мы жили в одной из деревень князя, и жили тихо, не слышно, счастливо...» (1, 27). Счастье в мире бедных людей

³² Евгения Гранде. Романь Оноре де Бальзака. Кн. 6. С. 445.

³³ Там же. Кн. 7. С. 66.

³⁴ Там же. С. 83.

³⁵ Там же. С. 89.

³⁶ Там же. Кн. 6. С. 449.

³⁷ Там же. Кн. 7. С. 67. В оригинале состояние Шарля названо «меланхолией».

³⁸ Там же. С. 73. Бальзак отмечает здесь лишь его «глубокое огорчение».

³⁹ Евгения Гранде. Романь Оноре де Бальзака. Кн. 7. С. 117.

тоже гармонизовано тишиной: «Жизнь моя была полна, я была счастлива, покойно, тихо счастлива...» вспоминает Варенька о своей первой влюбленности (1, 39). В письме Девушкина о горькой судьбе чиновника Горшкова мотив тишины уже вбирает в себя мотив безмолвия и впервые звучит в унисон с темой бедных людей: «Люди они смиренные. Всегда у них в комнате тихо и смиренно, будто и не живет никто. Даже и детей не слышно... Бедны-то они бедны — Господи ты мой!» (1, 24). *Будто и не живет никто...* — так пронизательно уловил Девушкин в этом странном безмолвии зловещую тишину небытия.

Появление новых персонажей (матери Вареньки, старика Покровского) только усиливает впечатление всеобщей немоты: «Придет, бывало, к нам, да стоит в сенях у стеклянных дверей и в дом войти не смеет. Кто из нас мимо пройдет — я или Саша, или кто из слуг, кого он знал, подобнее к нему, — то он сейчас машет, манит к себе, делает разные знаки...» (1, 33). Общение, сведенное к жестам и «знакам», выражает здесь крайнюю степень безгласия: «...старик, наконец, решился войти и тихо-тихо, осторожно-осторожно отворяя двери, просовывая сначала одну голову, если видел, что сын не сердится и кивнул ему головой, то тихонько проходил в комнату, снимал свою шинельку, шляпу... все вешал на крюк, все делал тихо, неслышно; <...> И потом безмолвно, покорно брал свою шинельку, шляпенку, опять потихоньку отворял дверь и уходил» (1, 33).

Кульминационное проведение мотива безмолвия приходится на сцену смерти студента Покровского: «Он чего-то все просил долго-долго коснеющим языком своим, а я ничего не могла разобрать из слов его. <...> Целый час он был беспокоен, об чем-то все тосковал, силился сделать какой-то знак охолоделыми руками своими и потом опять начинал просить жалобно, хриплым, глухим голосом; но слова его были одни бессвязные звуки, и я опять ничего понять не могла» (1, 44). Он покидает этот мир неуслышанным, непонятым и расстается с ним безмолвным жестом неприятия и отказа: «Умиравший взглянул на меня грустно-грустно и покачал головою» (1, 45). Только в писательстве как в опыте исповедального самопознания Девушкин смог изжить и эту извечную немоту и «корчащееся слово с робкой и стыдливой оглядкой»⁴⁰, найдя в своем новом слове достоинство и самостоянье. С обретением этого слова рождается новый человек — «сердцем и мыслями» новый Макар Девушкин, с трагическим сознанием своей свободы, своего одиночества и сиротской отверженности. Катастрофизм его сознания особенно остро ощутим в «случае с пуговкой», который Макар Алексеевич пережил в департаменте «посреди всеобщего молчания». Это молчание роковым образом лишило его речи, парализовало волю и разум, отняло силы. «Последствия были ужасны! <...> Вся репутация потеряна, весь человек пропал!» (1, 92).

⁴⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд.-е. М., 1979. С. 239.

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

В. И. Т ю п а (<i>Москва</i>) О зарождении великих романов и чеховских рассказов («Господин Прохарчин»)	3
А. Л. Р е н а н с к и й (<i>Минск</i>) Феноменология молчания в ранних произведениях Достоевского	13
А. З о х р а б (<i>Веллингтон, Новая Зеландия</i>) Палимпсест Ф.М. Достоевского: «Зимние заметки о летних впечатлениях» и лондонские выставки 1862 г.	29
В. Ш м и д (<i>Гамбург, Германия</i>) Ментальное событие в романе «Преступление и наказание»	86
С. В л а д и в - Г л о в е р (<i>Мельбурн, Австралия</i>) Как представить непредставимое: поэтика бессознательного в романе «Идиот»	108
И. А. К р а в ч у к (<i>Санкт-Петербург</i>) Между пародией и катастрофой: Франко-прусская война в подготовительных материалах Ф.М. Достоевского к роману «Бесы»	138
К. А. Б а р ш т (<i>Санкт-Петербург</i>) Феномен «дарвинизма» и теория эволюции Ч. Дарвина в философско-этической концепции Ф.М. Достоевского	179
А. А. З а л и з н я к (<i>Москва</i>) «Видимо» и «по-видимому» в текстах Достоевского: между истинным и ложным	208
С. С. Б ы т к о (<i>Нижевартовск</i>) Проблемы восприятия единоверия в контексте эстетики страдания Ф.М. Достоевского	228

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

С. Ф и ш е р (<i>Нанси, Франция</i>) Восприятие «Бесов» Ф.В. Достоевского во французской словесной культуре	248
А. Д у к к о н (<i>Будапешт, Венгрия</i>) Культурное и философско-эстетическое значение творчества Ф.М. Достоевского в жизни венгерской интеллигенции 1920-х гг.	262
Д. Ш ю м а н н (<i>Кёльн, Германия</i>) Об истолковании романа «Преступление и наказание» в аудиоадаптациях	281
Л. И. С а р а с к и н а (<i>Москва</i>) Достоевский в документальном кинематографе. Историческая правда и авторское видение	302

М. В. Кудимова (<i>Москва</i>) Пределы и правила. Становление театра Достоевского в России	332
А. В. Отливанчик (<i>Петрозаводск</i>) Достоевский в полемике с Д.И. Ростиславовым	363
И. В. Львова (<i>Петрозаводск</i>) Р. Блэкмур о Достоевском: особенности рецепции	375
Т. Б. Трофимова-Шифф (<i>Москва</i>) К вопросу о полемике Ф.М. Достоевского и Н.Г. Чернышевского в конце 1850-х — начале 1860-х годов.	384
С. В. Березкина (<i>Москва</i>) «Проклятый вопрос об ошибке в папиных бумагах...» (Г.М. Фридендер в лагере и на поселении, 1942–1945)	392

ТЕКСТОЛОГИЯ. ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИЮ

В. А. Викторovich (<i>Москва</i>) Заметки комментатора («Белые ночи», «Подросток», «Кроткая»)	411
Е. Ю. Сафронова (<i>Барнаул</i>) Сибирские топографические детали в повести Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон»	422
Ю. М. Чихалова (<i>Санкт-Петербург</i>) Пометы Ф.М. Достоевского на входящих бумагах Литературного фонда.	445
Т. Б. Трофимова-Шифф (<i>Москва</i>) К вопросу о прототипах. Роман «Игрок». Дополнение к историко-литературному комментарию.	453
И. Ю. Матвеева, И. И. Евлампиев (<i>Санкт-Петербург</i>) Авдотья Романовна Раскольников: к вопросу о житийных источниках образа.	459
А. Молнар (<i>Дебрецен, Венгрия</i>) «Птички Божии» и их противоположности в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского	478

ПУБЛИКАЦИИ

Е. А. Тахо-Годи (<i>Москва</i>) Юлий Айхенвальд в философских раздумьях о Достоевском, революции и путях русской литературы	485
О. А. Богданова (<i>Москва</i>) Семинарий А.К. Бороздина в Петроградском университете 1910-х гг.: становление науки о Ф.М. Достоевском	508
Памяти Инны Александровны Битюговой	522
Именной указатель	524