

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

**Сборник статей
XXVII Международной научной конференции
(26–28 октября 2016 г.)**

*Ответственный редактор
доктор педагогических наук, профессор С.К. Гураль*

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2017

ЭСТЕТИКА Ч. ДИККЕНСА И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (СРАВНИТЕЛЬНО-ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Аннотация. Статья посвящена эстетическим идеям в творчестве Ч. Диккенса и Ф.М. Достоевского. Всесторонне рассматриваются идеал «положительно-прекрасного человека», идея Вечной Женственности, идея трагичности Красоты в художественном мире романов «Наш общий друг», «Лавка древностей», «Идиот». Выявляется и обосновывается взаимосвязь эстетических концепций писателей в истории романа XIX века в его европейском и русском вариантах.

На современном этапе развития филологических исследований в области сравнительного литературоведения особенно актуальным представляется возвращение к классической литературе, поскольку именно классика даёт возможность переосмысления философской проблемы ценностей сегодня, в кризисную эпоху. Одним из самых интересных феноменов Всемирной Культуры является *роман XIX века*, который мог возникнуть и состояться только в диалоге культурных миров – европейского и русского. В этой связи стоит рассмотреть сегодня взаимосвязь романов Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского. В данной работе речь пойдёт лишь об одной (но ключевой для обоих писателей) философской проблеме – проблеме ценности Красоты в Мире. Эстетические идеи Диккенса и Достоевского рождались и развивались в общефилософском эпохальном контексте романного творчества XIX столетия.

Будучи внимательным читателем Диккенса, Достоевский не воспринимал его пассивно, а своеобразно переосмысливал в своем творчестве. В 1860-1870-х гг. влияние английского писателя определенно чувствуется во многих образах и эпизодах. Достоевский не мог пройти мимо художественно-эстетических открытий английского романиста, однако всякий раз диккенсовские образы и мотивы претерпевали под пером русского писателя глубокую трансформацию, поскольку в русской культуре по-своему воспринималась эстетика христианства.

Художник трагического мироощущения, Достоевский был всецело сосредоточен на проблеме Красоты, призванной спасти неуклонно идущий к катастрофе Мир, и судьбы самой Красоты в этом Мире.

Первая и главная из философско-эстетических идей, выраженных в его Пятикнижии, имеющая глубокие христианские корни, – *идея положительно-прекрасного человека*, идеалом которого для Достоевского был Христос. Именно эта идея становится центральной идеей его философии красоты и, соответственно, художественно-эстетического мира его романов.

История развития образа «прекрасного человека» у Достоевского очень длительна. Размышляя над образом «положительно прекрасного человека», Достоевский мысленно оглядывал галерею положительных образов, созданных в прошлом величайшими представителями мировой литературы. Наиболее значимыми из «прекрасных» человеческих образов он считал Дон-Кихота Сервантеса, Жана Вальжана Виктора Гюго. Но особую роль здесь сыграло творчество Ч. Диккенса и образы героев диккенсовских романов. Например, Н. М. Лари, канадский исследователь романа Диккенса и Достоевского в аспекте сравнительного литературоведения, особо указывал значение образа мистера Пиквика и Джона Гармона для создания образа князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» [1. Р. 66-105]. Но вполне возможно, что ещё в XIX в. статья Н.Н. Страхова «О преступлении и наказании» [2. С. 520-529], в которой Раскольников сопоставляется с Брэдли Хэдстоуном и которую Достоевский, несомненно, читал, навела его на размышления о создании образа «идеального человека». Диккенсовский Джон Гармон из «Нашего общего друга» по своим исключительным моральным качествам вполне сознательно мог быть соотнесён Достоевским с князем Мышкиным.

Определяя комплекс черт, присущих князю Мышкину и Джону Гармону, следует отметить, что тот и другой проводят свою юность за границей (Швейцария, Брюссель) и, вернув-

шись на родину, становятся наследниками большого состояния, попадая при этом в парадоксальные положения. В характерах князя и Гармона бросается в глаза их бескорыстие, душевная чуткость. Ради счастья дорогих ему людей (мистер и миссис Боффин, Белла) Гармон решает скрыть свое имя, отказавшись от любимой девушки и наследства; у Мышкина жалость к Настасье Филипповне оказывается выше его чувства к Аглае. Наивность и непрактичность князя не мешает ему быть прозорливым и пронизательным во всем, что касается душевной жизни других людей, – он чувствует, что обязан защищать и охранять Настасью Филипповну, испытывая подлинное чувство к Аглае. Восторженно преклоняясь перед Аглаей, он не допускает «ни малейшей «двойной» мысли о возможности любви к нему этой девушки или даже о возможности своей любви к этой девушке. Возможность любви к нему, «к такому человеку, как он», он почел бы делом «чудовищным» [3. С. 301].

Гармон у Диккенса также обладает способностью понимать красоту человеческой души. Испытывая глубокое чувство к Бэлле, он в состоянии понять ее душевный мир, потому что он питает к ней глубокий, искренний душевный интерес (“Because I am trully deeply profoundly interested in you”) [4. P. 363]. Индивидуальное любовное чувство, страсть к Белле не делает его глухим к окружающим, жертвуя собой, он хочет навсегда уйти в неизвестность: “I did not come back and they have passed unspoiled into my place. Let them rest in it, and let Bella rest in hers. ... That I may never in the days to come afar off, have any weak misgiving that Bella might, in any contingency, have taken me for my own sake if I had plainly asked her...” [4. P. 365]. (Но я не вернулся, и они с чистой совестью заняли мое место. Пусть так все и останется, как есть, и для них и для Беллы. ... Чтобы никогда, даже в самом далеком будущем не мучиться сомнениями, а вдруг Белла согласилась бы принять меня в свое сердце, если б я попросил ее стать моей женой...). В характере Беллы, с присущим ей своеобразием и непоследовательностью (“in her willful inconsistent way”), можно найти точки соприкосновения с образом капризной, полной детской непосредственности Аглаей: “The wayward, playful, affectionate nature, giddy for want of the weight of some sustaining purpose, and capricious because it was always fluttering among little things, was yet captivating one ... so pretty, at once so womanly and so childish...” [4. P. 369]. (Своевольная, игривая, увлекающаяся по натуре, легкомысленная по неимению сердечной цели, капризная от привычки вечно порхать среди пустяков, она все-таки была неотразима. (...) Она казалась такой необыкновенной, такой привлекательной, такой женственной и детски наивной...).

Описание характера Беллы перекликается с образом Аглаи, которая была «идолом» семьи Епанчиных – «самовольный, скверный бесенок», «избалованная». Генерал Епанчин, беседуя с князем Мышкиным, дает меткую характеристику своей дочери: «Все великодушия, все блестящие качества сердца и ума – это все, пожалуй, в ней есть, но при этом каприз, насмешки, – словом, характер бесовский и вдобавок с фантазиями» [3. С. 298]. Общим у этих героинь является сочетание искрящегося юмора, шаловливости, капризности со способностью отречься от собственных интересов и вникнуть во внутренний мир любимого человека. Обе под дерзкими шутками скрывают свой восторг оттого, что любимы. Гордая, по-детски капризная Аглая смеется над князем Мышкиным, понимая одновременно особенности его характера, строй его души и то, насколько он выше и благороднее окружающих. Белла, несмотря на свою детскость, также способна на глубокое чувство: “A heart will worth winning, and well won. A heart that, once won, goes through fire and water for the winner and never changes, and is never daunted” [4. P. 416]. (Сердце, достойное любви и полюбившее навсегда. Сердце, которое пойдет в огонь и в воду ради того, кому оно отдано, и никогда не изменит, никогда ни перед чем не дрогнет).

Многосторонность ощущений, парадоксальное сочетание различных чувств и полярных эмоций характерны для многих героев Достоевского. Хаос чувств и мыслей, сочетание крайностей имеет место и в душе главной героини романа Настасьи Филипповны, в характере которой все так слито и переплетено: «... эта женщина, – иногда с такими циническими и дерзкими приемами, – на самом деле была гораздо стыдливее, нежнее и доверчивее, чем можно было о ней заключить. Правда, в ней было много книжного, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического, но зато сильного и глубокого...» [3. С. 473].

Женские образы в романах Диккенса и Достоевского выводят нас к общей для обоих писателей *идеи Вечной Женственности*. Она воплощается по-разному в европейской культуре, к которой принадлежал Диккенс, и в русской культуре. Но Достоевский принадлежал и европейскому, и славянскому миру. Кроме того, важны общие религиозно-эстетические истоки идеи Вечной Женственности для обоих культурных миров, что и роднит художественные миры писателей.

Духовность трагедии Настасьи Филипповны объясняется раздвоением ее души – ее сердце переполнено одновременно жадной мести и любви, причем в «бесперывном сознании позора для нее заключается какое-то неестественное наслаждение, точно отмщение кому-то» [3. С. 474]. В душе Настасьи Филипповны постоянно присутствует буря чувств и «двойных мыслей», подчас она бывает зла, несправедлива, безумно горда. Давно установлен ряд женских образов из мировой литературы, с которыми генетически связан образ Настасьи Филипповны; это Маргарита Готье из романа А. Дюма «Дама с камелиями», Клеопатра из «Египетских ночей» Пушкина, Эдит Домби из романа «Домби и сын» [1. Р. 56-60] и, наконец, Лиззи Гексам из романа «Наш общий друг». Обращает на себя внимание сходство сюжетной ситуации Настасьи Филипповны и Лиззи Гексам: нетрудно заметить в образе героини из романа Достоевского некоторые черты, которые говорят о влиянии диккенсовской Лиззи. Гордость, отказ от пассивного ожидания, честность в оценке собственного положения являются общими для обеих героинь. Обе подавляют свое чувство и скрывают свое местопребывание от любимого человека (Мышкин, Юджин). Мышкин обладает способностью остро ощущать красоту человеческой души, однако женская красота представляется ему «загадкой»: «красоту трудно судить» [3. С. 66]. Когда речь идет о женской красоте, Достоевский соблюдает ее «многозначное осмысление» [5. С. 98]. Красота Настасьи Филипповны представляется ему трагической. Слова Мышкина о красоте Настасьи Филипповны являются ярким примером его страстного стремления к исследованию тайн «добра» и «зла»: «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо сильнее еще поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительное простодушное, эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота» [3. С. 68]. Мышкин пронизательно ощущает психологическую раздвоенность Настасьи Филипповны, контрастность черт ее лица с первой встречи внушает ему сострадание к ней.

Подобным же образом Юджин видит что-то печальное и трагическое в лице Лиззи: “There was a kind of film or flicker on her face which at first he took to be the fitful firelight; but on the second look, he saw that she was weeping. A sad and solitary spectacle, as shown him by the rising and the falling of the fire. (...) A deep rich piece of colour, with the brown flush of her cheek and the shining lustre of her hair, though sad and solitary...” [4. Р. 158]. (Ее лицо блестело каким-то странным блеском или отсветом – сначала он принял этот отсвет за игру огня, но, приглядевшись, понял, что она плачет. Печаль и одиночество – вот что он увидел в свете то угасавшего, то разгоравшегося огня. (...) Какое богатство колорита – смуглый румянец на щеках, темные волосы, однако как печальна, как одинока...). В диалоге Гармона с Беллой отмечается, что Лиззи поразительно красива (“Her appearance is very striking”), в ее красоте есть какая-то утонченность и благородство (“Something quite refined in her beauty”), но при этом оба замечают оттенок грусти, очень трогательный (“There is a shade of sadness upon her that is quite touching”) [4. Р. 505]. Именно момент, возбуждающий сострадание, который вводит эмоции наслаждающегося красотой в русло положительно-прекрасного, является общим в красоте Настасьи Филипповны и Лиззи Гексам. Способность пожертвовать собой ради любимого человека, склонность к самоотрицанию высвечиваются в характере обеих героинь. Лиззи, презирая самое себя (“She thought ... so far below him and so different”) [4. Р. 230] и считая себя «ниже» по общественному положению, скрывается от Юджина. Настасья Филипповна неоднократно отказывается от князя и даже бежит от него из-под венца с Рогожиным, считая, что счастье ему может принести только брак с Аглаей. Гордость, которую Юджин называет ложной (“false pride”) [4. Р. 229],

заставляет Лиззи бежать и скрываться. В Настасье Филипповне можно узнать диккенсовскую Лиззи, одержимую «мазохистской» гордостью: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое падшее, самое порочное существо на свете! О, не позорьте ее, не бросайте камня! Она слишком замучила себя самым сознанием своего незаслуженного позора» [3. С. 361]. Мысль Достоевского о том, что самая «гордость» Настасьи Филипповны в действительности порождена лишь непонятной ей самой потребностью в христианском всепрощении, получает в романе «Идиот» убедительное художественное развитие.

Объектом творчества Достоевского, так же как и Диккенса, является преимущественно человек странный, чудаковатый, эксцентричный. Не умаляя значения великого английского романиста, можно сказать, что образ Лиззи Гексам значительно беднее, чем близкий к нему образ Настасьи Филипповны, поскольку Диккенс показывает «мазохистскую» гордость Лиззи лишь в моральном аспекте, не объясняя ее психологической основы. Несмотря на очевидную самобытность и оригинальность диккенсовской Лиззи, в ней нет той выразительности, глубины и страстности, которые присущи героине Достоевского. Русский писатель использовал свои собственные методы при обработке диккенсовской темы, углубляя трагедийное содержание образа своей героини, что способствовало развитию мысли об утверждении красоты как средства спасения мира и печальной констатации факта о ее гибели в современном мире.

Идеи-прототипы, попадая в романы Достоевского, часто видоизменяются до неузнаваемости в новой сюжетной реализации. Безусловно, нет ничего общего в отношениях Юджина, охваченного страстью к Лиззи, и князя Мышкина, чувство которого определяется состраданием. Уже в самом лице Настасьи Филипповны заключается для Мышкина что-то «мучительное», сострадание к ней никогда не оставляет его сердце. Между тем, можно предположить, что образ диккенсовского ревнивца Брэдли Хэдстоуна послужил художественным сырьем при формировании образа Рогожина, суть которого вскрывает Мышкин: «И будь я как ангел пред тобою невинен, ты все-таки терпеть меня не будешь, пока она не тебя, а меня любит. Вот это ревность стало быть и есть» [3. С. 303]

Гиперболическая страстность Парфена Рогожина перекликается с угрюмой, подозрительной собственнической любовью Брэдли Хэдстоуна. Рогожин с его «больной страстью», с неразделенной и приносящей только муки любовью подобен Брэдли Хэд – стоуну, для которого страсть к Лиззи является погибелью (“the ruin”) [5. С. 412]. Князь Мышкин, бродя по Петербургу, повсюду видит устремленные на него глаза Рогожина, Хэдстоун же не перестает следить за Юджиным, «пока не застанет его с ней» [4. Р. 618]. Ни тот, ни другой не знают, какие в них таются «бездны», злоба и ненависть к сопернику, а также преследование соперника с попыткой его убийства (Хэдстоун, Рогожин) делают эти образы в чем-то сходными. Темы преступления и исполнения смертного приговора отзываются в отношениях между Рогожиным и Настасьей Филипповной. Во взаимоотношениях Мышкина с Рогожиным и Настасьей Филипповной немаловажную роль играет гипнотическое влияние темных сил: с самого начала Мышкин ясно предвидит смерть Настасьи Филипповны и то, что это будет делом рук Рогожина.

Следует отметить *идею трагичности Красоты: глубокой взаимосвязи Красоты и Смерти* у Диккенса и Достоевского, и, соответственно, темы спасения или гибели Красоты: Мир спасётся Красотой или Мир погубит Красоту? Особенно отчетливо это выражено в создании женских образов и английским, и русским писателями, но имеет значение в размышлениях о душевном мире главных героев. Эта идея тесно связана как с идеей Вечной Женственности, так и с идеей «положительно-прекрасного человека» в общем контексте философии красоты в истории преемственности европейского и русского романов. Культурный корень здесь один – христианская религия.

Нельзя не заметить определенного сходства сцены с Рогожиным и Мышкиным у мертвой Настасьи Филипповны со сценой возле умершей Нелли из «Лавки древностей» Диккенса. Здесь следует особо отметить существование прямых свидетельств того, что Достоевский перечитывал этот роман Диккенса перед написанием «Идиота» [6. С. 100-103]. Одним из примеров преломления легкой и прозрачной сюжетной ткани Диккенса в трагедийное звучание Достоевско-

го может служить глава XI из четвертой части, в которой дается психологический анализ поведения Мышкина и Рогожина возле погибшей Настасьи Филипповны. У Диккенса в романе «Лавка древностей» рассказывается о том, как Кит приехал к Нелли, не зная, что она умерла, и спрашивает старика:

“–Miss Nell – where is she – where is she? – They all say that! Cried the old man. They all ask the same question”. (... А мисс Нелл ... где ... она? – И все они говорят об одном и том же! – воскликнул старик. Каждый задает тот же самый вопрос ...)

–“Where is she?” Demanded Kit. “Oh, tell me but that – but that dear master!”

(Где она? – не унимался Кит. - Хозяин, добрый мой хозяин, ответьте мне!)

“She is asleep – younder – in there” (Она спит ... спит, вон там) [7. P. 616].

После того, как Настасья Филипповна бежала из-под венца с Рогожиным, Мышкин ищет их повсюду в Петербурге и, наконец, встречается с Рогожиным на улице. В доме Рогожина князь Мышкин спрашивает:

« – Где же ... Настасья Филипповна? - выговорил князь, задыхаясь. – Она ... здесь, - медленно проговорил Рогожин, как бы капельку выждав ответить. Где же? – Пойдем ... Он все говорил шепотом ... Рогожин! Где Настасья Филипповна? – прошептал вдруг князь и встал, ... Там, – шепнул он, кивнув головой на занавеску. Спит? – шепнул князь» [3. С. 502].

У Диккенса Кит, узнав у старика, что Нелли спит, успокоился и сказал: – “Thank God. Ay! Thank God, returned the old man. I have prayed to Him many, and many, and many a livelong night, when she has been asleep, He knows, Hark! Did she call? I heard no voice”. (– Благодарение Богу! Да! Благодарение Богу! – повторил старик. – Ему ли не знать, как я молился долгими, бесконечно долгими ночами, пока она спала. Тс! ... Зовет? Я не слышу).

“You did. You hear her now. Do you tell me that you don’t hear now? He started up and listened again” (Неправда, неправда! Вот опять ... И теперь не слышишь? Он встал со стула и насторожился) [8. P. 617].

Галлюцинации преследуют и Рогожина, рассказавшего князю о том, как он убил Настасью Филипповну.

« – Стой, слышишь? – быстро перебил вдруг Рогожин и испуганно присел на подстилке, – слышишь? Нет! – так же быстро и испуганно выговорил князь, смотря на Рогожина. Ходит! Слышишь? В зале ... Оба стали слушать. – Слышу, – твердо прошептал князь. Ходит? – Ходит» [3. С. 506].

И старику у Диккенса, и Рогожину чудится, что мертвое существо в соседней комнате ожило и зовет ...

Вспомним у Диккенса: “ ...Who is that? Shut the door. Quick! – Have not enough to do to drive away that marble cold and keep her warm!” (... Кто там? Затворите дверь! Затворите! Мы и так не можем согреть ее, холодную, как мрамор!) [7. P. 618].

Достоевский пишет про Настасью Филипповну: «... на белевших кружевах, выглядывая из под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора» [3. С. 503].

Диккенс рассказывает о скорби несчастного старика над умершей и столь любимой им девочкой, воплощающей для него все самое ценное, что осталось в мире. Этот эпизод с долгой историей их взаимной привязанности и скитаний заставлял всю Англию рыдать над смертью маленькой Нелл [8. С. 122–23]. Совершенно иное у Достоевского: смерть Настасьи Филипповны овеяна inferнальным ужасом. Неудивительно, что сам Достоевский называл сцену с Рогожиным и Мышкиным у мертвой Настасьи Филипповны «сценой такой силы, которая не повторялась в литературе» [9. С. 168].

Таким образом, главные философско-эстетические идеи романа XIX века имеют длительную историю и возникли на основе эстетики христианства, из глубины Культуры Человечества питающей и формирующей его художественный мир. Потому они органически возникают и развиваются в художественном пространстве как европейского, так и русского романа. Одной из самых интересных страниц его истории является творчество Ч. Диккенса и Ф.М. Достоев-

ского, взаимосвязь их романов. Философия красоты писателей-классиков развивается вокруг идей «положительно-прекрасного человека», Вечной Женственности, трагичности Красоты в мире. Обращение к этим эстетическим идеям имеет огромное значение сегодня, в нынешнее глубоко кризисное время.

Литература

1. Lary N.M. Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence. London; Boston, 1973. P. 66–105.
2. Страхов Н.Н. О преступлении и наказании // Отечественные записки. 1867. № 4. Т. 137. С. 520–529.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 301.
4. Dickens Ch. Our Mutual Friend. The Modern Library. New York: The Modern Library Edition, Random House Inc., 1992. P. 363.
5. Тоефуса Киносита. Понятие красоты в свете идей эстетики Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1974. Т. 1. С. 98.
6. Достоевская А.Г. Дневник. М.: Гослитиздат, 1925. С. 100–102.
7. Dickens Ch. The Old Curiosity Shop. Moscow: Foreign Language Publishing House, 1952. P. 616.
8. Пирсон Х. Диккенс. М., 1963. С. 122–123.
9. Архив Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 168.

Н.С. Гулиус

Национальный исследовательский Томский государственный университет

СОВРЕМЕННЫЕ НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КАК ЧЕРТЫ НОВОГО РЕАЛИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация. Статья посвящена описанию современных нарративных стратегий в литературе, которые свидетельствуют о появлении «нового реализма»: текст в тексте, метатекст, художественная мистификация. Этот инструментарий дает возможность освоения релятивной, дискретной, энтропийной реальности, постулируя через образы авторов-писателей онтологические смыслы «нового реализма» – веру автора в существование духовных ценностей, стремление обратиться к ним читателя, к попытке синтезировать идейный взгляд на мир и субъективное, личностное начало. С точки зрения прагматики, появление подобных конструкций свидетельствует о цели и заботе современных авторов сохранить механизмы культурной традиции, зафиксировав их в сложных нарративных конструкциях. Результаты теоретического анализа были апробированы на материале текстов разных эпох и закреплены в обзоре статьи. В истории мировой литературы такие «упаковочные» ходы проанализированы в статье в произведениях таких авторов, как Л. Стерн, Э.Т.А. Гофман, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, в XX веке – М. Булгаков, В. Набоков, Т. Манн, Б. Пастернак, Ю. Трифонов, Д. Галковский, М. Павич, В. Маканин, А. Битов и Ю. Буйда.

Вся литература основана на четырех приемах:
1) текст в тексте; 2) смешение реальности и сна;
3) путешествие во времени; 4) двойники
Х.Л. Борхес

Современная литература ориентирована на создание неоднопланового повествования, в котором наиболее эффективен прием «прорыва рамки», перехода из плана в план. В лабиринте современных сложноорганизованных текстов, в которых акцент смещается с тематического единства на организацию повествования и образ повествователя – реального или фиктивного – происходит прорыв границ между разными уровнями повествования, смешение мира читателя и мира книги.